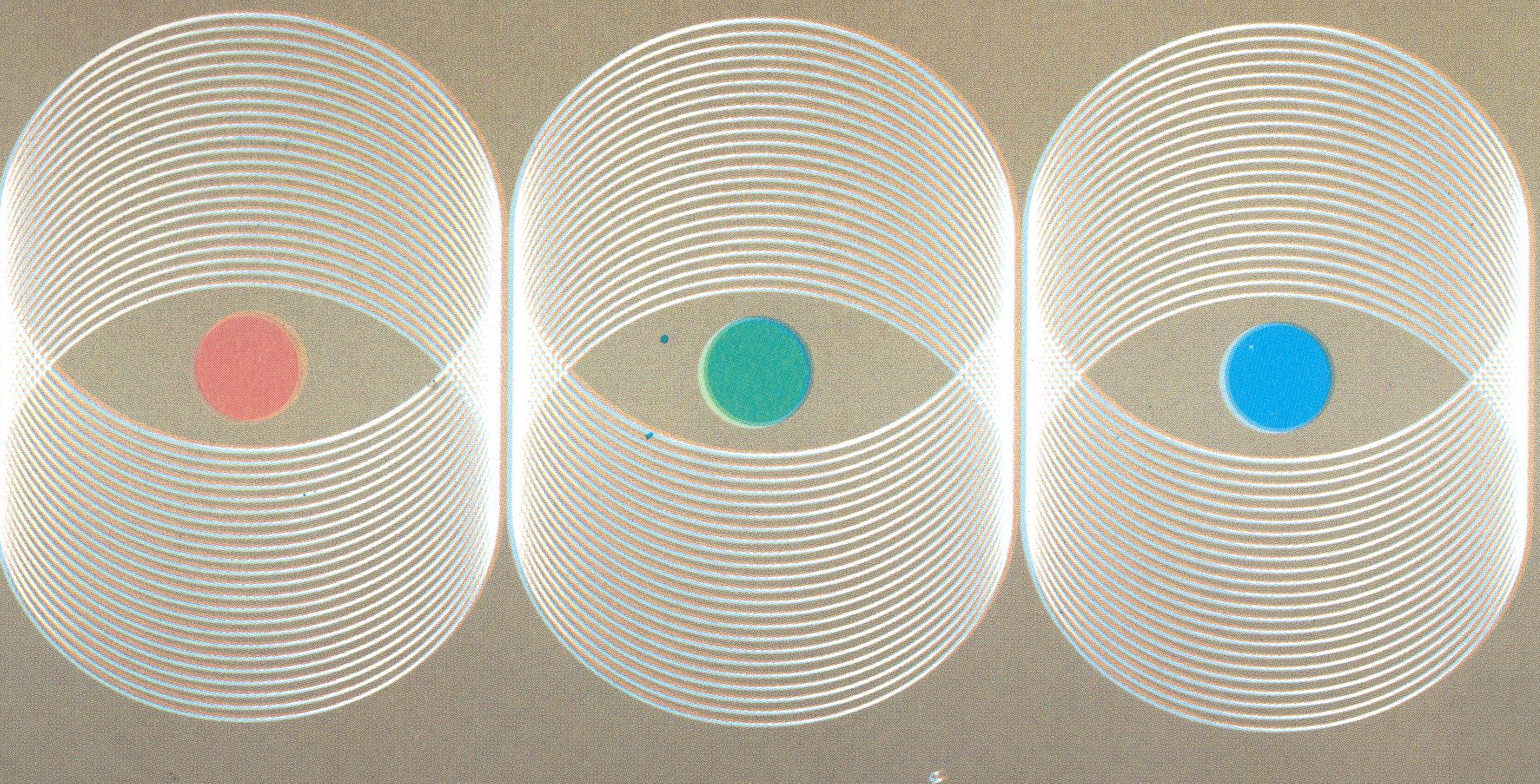
سلسلة
الدراسات
الأدبية

دراسة أدبية

ذرائع

أفكار حول بعض النقاط في الأدب والأخلاق



أندريه جيد

ترجمة: د.زبيدة القاضي



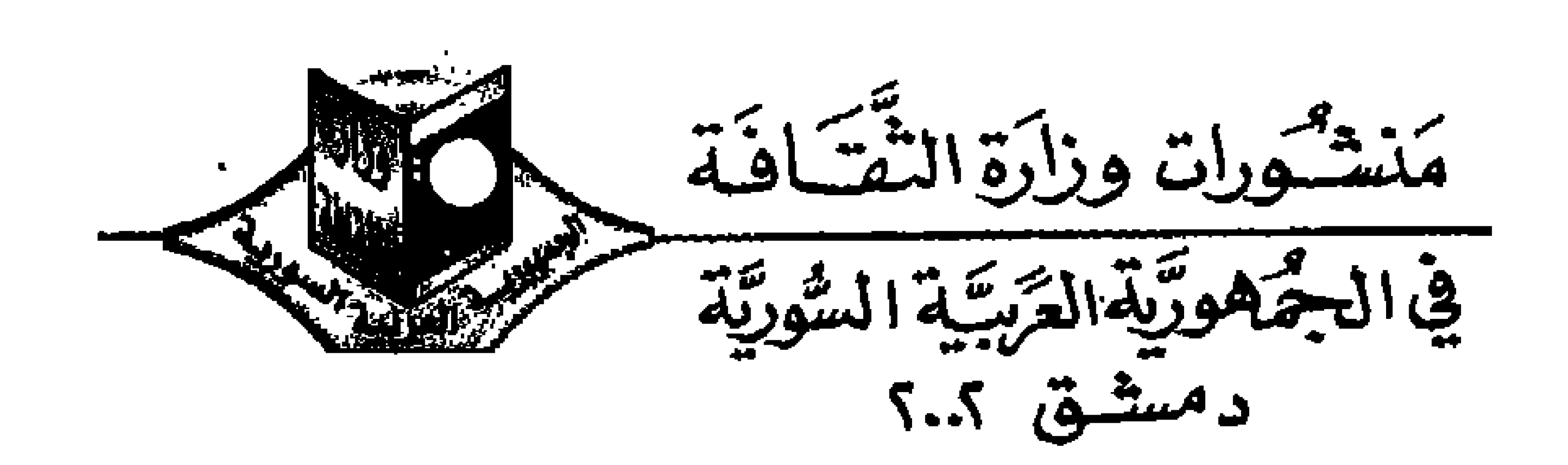
منشورات
وزارة الثقافة
ج.ع.س
دمشق
2002

أندريـــه جيـد

ذرائـــع

أفكار حول بعض النقاط في الأدب والأخلاق

ترجمـة
الدكتورة زبيدة القاضي



مَنشُورات وزارة الثّقافة
في الجُمهوريّة العَربيّة السُّوريّة
دمشـق ٢٠٠٢

العنوان الأصلي للكتاب:

André GIDE

Prétextes

Réflexions sur quelques points de littérature et de morale

Paris, Mercure de France, 1923.

الفصل الأوّل

محاضـرتان

التأثيــــر في الأدب[1]

إلى تيو فان ريسيلبيرج

سيداتي، سادتي

جئت إلى هنا لأقوم بتمجيد فكرة التأثير.

نحن متفقون عامة على أن هناك تأثيرات جيدة وتأثيرات سيئة، لكنني لن آخذ على عاتقي مهمة التمييز بينهما. أنا أطمح للقيام بتمجيد التأثيرات كلها. أعتقد أن هناك تأثيرات جيدة جدًّا لا تبدو كذلك في نظر الجميع.

كما أعتقد أن تأثيرًا ما ليس جيدًا أو سيئًا على نحو مطلق، بل فقط بالنسبة إلى من يخضع له.

أعتقد بخاصة أن ثمة طبائع سيئة تعد كل شيء شؤمًا، وكل شيء يسبب لها ضررًا. وعلى العكس، ثمة آخرون يشكل كل شيء بالنسبة إليهم قوتًا سعيدًا، ويحولون الحصى إلى خبز؛ إذ يقول "جوته": "كنت ألتهم **كل** ما كان هيردر (Herder) يرغب بتعليمي".

تمجيد المتأثر أولاً، ثم تمجيد المؤثر؛ ستكون تلك النقطتين الأساسيتين لحديثنا.

---

[1] - محاضرة ألقيت في الـ"ليبر إستيتيك" (Libre Esthétique) في بروكسيل، في 29 آذار - مارس 1900.

يتحدث جوته في ذكرياته بانفعال عن مرحلة الشباب، تلك التي كان يستسلم فيها للعالم الخارجي، فيترك كل مخلوق يؤثر فيه، كل على طريقته، دون تمييز. إذ كتب: «كان ينتج عن ذلك صلة رائعة مع كل شيء، وانسجام كامل مع الطبيعة كلها؛ حتى أن كل تغيير في المكان، والزمان، والفصل كان يؤثر بي بحميمية». كان يخضع بلذة لأقل تأثير عابر.

للتأثيرات أنواع عدة، وإذا ذكرتكم بهذا المقطع لـ«جوته» فذلك لأنني أرغب بالحديث عن **كل** التأثيرات، إذ لكل منها أهميته، بدءًا من أكثر التأثيرات غموضًا، لأكثرها طبيعية، مكرسًا الأخيرة لتأثيرات البشر وأعمالهم. لقد تركتها للنهاية لأنها هي التي تشكل صعوبة أكبر في الحديث عنها، وهي التي نحاول أكثر - أو ندعي أننا نحاول أكثر - أن نتمرد عليها. وبما أن لدي الطموح في القيام بتمجيد تلك التأثيرات كلها، فأنا أرغب بالتحضير لذلك بأفضل ما يمكن، أي بتروٍّ.

ليس بإمكان الإنسان أن يفلت من التأثيرات؛ فالمرء الأكثر تحفظًا، والأكثر انغلاقًا يشعر بها أيضًا. حتى إن التأثيرات يمكن أن تصبح أقوى كلما كانت أقل عددًا. إذا لم يكن هناك شيء يصرفنا عن الطقس الرديء فإن أقل هطل يجعلنا نشعر بالحزن الشديد.

إنه لحقًّا من المستحيل تخيل رجل أفلت تمامًا من التأثيرات الطبيعية والإنسانية كلها، حتى إننا عندما نتخيل أبطالاً تبدو كأنها لا تدين بشيء للعالم الخارجي، لا يمكن شرح سيرها، وأفعالها مفاجئة وغير مفهومة لغير المطلعين، لدرجة أنها تبدو وكأن لا باعث إنسانيًا يحددها. كنا نفضل، بعد نجاحها، أن نؤمن بتأثير **الكواكب**، بما أنه من غير الممكن تخيل شيء إنساني يكون عفويًا كليًّا، وبعمق.

أعتقد أننا نستطيع القول عامة إن الذين لديهم سمعة مشهودة بأنهم لا يخضعون إلا لنجمهم، هم من تؤثر التأثيرات الشخصية، والتأثيرات المنتقاة فيهم، على نحو أقوى من التأثيرات العامة - أي تلك التي تؤثر في شعب بأكمـــــله، أو على الأقل في سكان المدينة الواحدة معًا.

إذًا، ثمة صنفان للتأثيرات: التأثيرات العامة والتأثيرات الخاصة. تلك التي تخضع لها عائلة كاملة، ومجموعة من الناس، وبلد معًا؛ وتلك التي يخضع لها فرد واحد في عائلته، أو في مدينته، أو في بلده، (بإرادته أولاً، بالوعي أو باللاوعي، لكونه اختار تلك التأثيرات، أو اختارته هي). يسعى الصنف الأول من التأثيرات إلى تقليص الفرد إلى النموذج العام، والثاني يعارضه بالمجموعة. اهتم "تين" (Taine) على الأكثر بالتأثيرات العامة حصرًا، إذ كانت ترضي حتميته أكثر من الأخرى...

ولكن، بما أنه لا يمكن للمرء أن يخترع شيئًا جديدًا لنفسه وحده، فإن تلك التأثيرات التي وصفتها بالخاصة لأنها ستفصل بشكل أو بآخر الشخص الذي يتلقاها، الفرد من عائلته، أو من مجتمعه، ستكون أيضًا تلك التي ستقربه من مجهول آخر يخضع لها، أو خضع لها مثله. مما يشكل هكذا تجمعات جديدة، ويخلق عائلة جديدة لأعضاء متفرقين تمامًا في بعض الأحيان؛ وينسج روابط، ويؤسس صلات قربى، وهذا ما يدفع إلى الفكرة ذاتها رجل من موسكو وأنا نفسي، ذلك الذي ربط عبر الزمن بين "جام Jammes" و"فيرجيل Virgile"، وذلك الشاعر الصيني الذي قرأنا له الخميس الماضي القصيدة الساحرة، والمتواضعة، والمضحكة.

إن التأثيرات العامة هي حتمًا الأكثر فظاظة، وليس على سبيل المصادفة أن أصبحت كلمة "فظ" مرادفًا لكلمة "عام". قد أشعر بالخجل تقريبًا في الحديث عن تأثير الطعام لو لم يكن "نيتشه Nietzsche " ادعى مثلاً - على سبيل المفارقة كما أود أن أعتقد - أن للشراب تأثيرًا هامًّا في عادات شعب وتفكيره بعامة: فالألمان مثلاً، بشربهم للبيرة، يحرمون على أنفسهم ادعاء تلك الرشاقة، وحدة الذهن التي يعزوها "نيتشه" للفرنسيين شاربي النبيذ. لنتابع.

ولكن، أكرر: كلما كان التأثير أقل فظاظة، كلما كان تأثيره يقع على نحو خاص. فتأثير الطقس والفصول، مسبقًا - وإن كان يقع على الجموع الكبيرة معًا - فهو يؤثر فيها على نحو أكثر دقة وأكثر عصبية، ويبعث ردود أفعال متنوعة جدًّا. فـ"كيتس Keats" لم يكن يعمل إلا صيفًا، و"شيلي Shelley" خريفًا. وكان "ديدرو Diderot" يقول : "أجد ذهني مشوشًا في الرياح الشديدة". يمكننا أن نذكر أيضًا الكثير... لنتابع.

إن تأثير المناخ يتوقف عن كونه عامًّا، وبذلك يصبح حساسًا بالنسبة إلى من يخضع له كأجنبي. وهنا نصل إلى التأثيرات الخاصة ؛ والحق يقال، الوحيدة التي يحق لها أن تشغلنا هنا.

عندما صاح "جوته"، بوصوله إلى روما : "أخيرًا ولدت"، وعندما قال لنا في مراسلاته إنه بدخوله إلى إيطاليا هُيئ له أنه وعى ذاته للمرة الأولى، **ووجد**... وهذا ما يجعلنا بالتأكيد نحكم على تأثير البلد الأجنبي بأنه من أهم التأثيرات. وأكثر من ذلك، إنه **تأثير بالانتقاء:** أقصد أننا - ماعدا بعض الاستثناءات المحزنة كالأسفار القسرية أو المنفى - نختار عادة الأرض التي نود السفر إليها؛ واختيارها دليل على أنه سبق وأن تأثرنا بها بعض الشيء.

أخيرًا، نحن نختار بلدًا ما بالتحديد لأننا نعلم أننا ستتأثر به، وأننا نأمل ونتمنى ذلك التأثير. ونحن نختار بالتحديد الأماكن التي نعتقد أنها قادرة على التأثير فينا أكثر. عندما رحل "دولاكروا Delacroix" إلى المغرب، لم يكن ذلك لأنه أراد أن يصبح مستشرقًا، بل لأنه فهم أنه سيحصل على انسجامات أكثر حيوية، وأكثر حساسية، وأكثر دقة، "ليعي ذاته" على نحو أكمل، كمبدع للألوان الذي نعرف.

أشعر ببعض الخجل في ذكر قول "ليسينج Lessing" هنا، الذي استعاره جوته في "تجانسات انتقائية Affinités Electives"؛ هي جملة معروفة جدًّا لدرجة أنها تدعو للابتسام، لا يمكننا ترجمتها إلى الفرنسية إلا بكلمات عادية مثل : "لا أحد يتنـــزه دون عاقبة تحت النخيل". ماذا نفهم من ذلك ؟ نفهم أننا وإن خرجنا من ظلها لن نجد أنفسنا كما كنا من قبل.

لقد قرأت كتابًا ما، وبعد أن فرغت من قراءته أغلقته، ثم أعدته إلى رف مكتبتي؛ ولكن كان في هذا الكتاب قول لم أستطع نسيانه، فقد دخل إلى نفسي عميقًا بحيث لم أعد أتمكن من تمييزه من ذاتي. لم أعد من الآن فصاعدًا كما لو كنت لم أعرفه. ليس مهمًّا الآن أن أنسى الكتاب الذي قرأت فيه هذا القول، أن أنسى حتى إنني قرأته؛ وأن لا أذكره إلا على نحو غير كامل... لم يعد باستطاعتي أن أعود إلى ما كنت عليه قبل أن أقرأه. كيف يمكن شرح قوة هذا القول؟ تأتي قوته من أنه لم يقم سوى بكشف جزء ما من ذاتي مازال مجهولاً بالنسبة إلي؛ لم يكن هذا القول سوى شرح لي، نعم شرح لذاتي. وكما قيل سابقًا، تقع التأثيرات بالتشابه. وقد شبهت بأنواع من المرايا التي ترينا لا ما نحن عليه فعلاً، بل ما نحن عليه على نحو كامن.

"هذا الأخ الداخلي الذي لست هو بعد"، كما كان يقول "هنري دو رينييه Henri de Régnier": إنني أشبهها بالتحديد بذلك الأمير في إحدى مسرحيات "ماترلانك Maeterlinck"، الذي يأتي لإيقاظ الأميرات. كم من أميرة نائمة نحمل في داخلنا، نجهلها، تنتظر أن يوقظها تماس، أو اتفاق، أو كلمة!

مقابل ذلك، ما أهمية كل ما أتعلمه بالعقل، وما أتوصل إلى حفظه بدعم من الذاكرة؟ وهكذا، بواسطة التعليم، أستطيع أن أراكم في نفسي كنوزًا ثقيلة، وغنى ضخمًا، وثروة ثمينة، كأداة بالتأكيد، لكنها تبقى **مختلفة** عني حتى نهاية العالم، فالبخيل يضع نقوده الذهبية في صندوق؛ لكنه ما إن يغلقه، حتى يصبح وكأنه فارغ.

لا مثيل لتلك المعرفة الحميمية التي ليست إلا تعرّفًا ممزوجًا بالحب، بالعرفان، حقًّا؛ وهي كالشعور بالقرابة التي وجدت بعد فقدان. ففي روما، قرب قبر "كيتس" الصغير المنعزل، عندما قرأت أبياته الرائعة، تركت بسذاجة تأثيره العذب يدخل إلى نفسي، ويؤثر فيّ بنعومة، ويتعرف إليّ، ويرتبط بقرابة بأكثر أفكاري ريبة وترددًا. لدرجة أنه عندما كان مريضًا، صاح في أنشودة إلى السنونو:

"أوه من سيعطيني جرعة من نبيذ
تبرد طويلاً في الأرض العميقة،
من نبيذ تفوح منه رائحة فلورا والريف الأخضر،
والرقص والأغاني البروفانسية، والفرح الذي يشعل الشمس ؟
أوه من سيعطيني كوبًا مليئًا بحرارة الجنوب"

كان يهيأ لي أنني سمعت هذه الشكوى الرائعة تنبع من شفتي أنا.

يبدو أنه يجب على المرء أن يجد لنفسه أقرباء، لكي يثقف نفسه وتتفتح قدراته.

أشعر تمامًا أننا نصل هنا إلى نقطة حساسة وخطرة، سيصبح من الأصعب والأدق الحديث عنها. لم يعد المقصود في الوقت الحاضر الحديث عن التأثيرات التي سأصفها بطبيعية، بل عن التأثيرات الإنسانية. بينما بدا لنا التأثير حتى الآن كوسيلة ناجعة في الإغناء الشخصي، أو على الأقل شبيهة بعصا البندق التي يملكها السحرة، وتسمح باكتشاف ثروات في ذاتها، كيف يمكن أن نشرح أننا هنا نأخذ حذرنا فجأة، ونشعر بالخوف، ونحترس - (لاسيما في أيامنا هذه، لنعترف بذلك). فالتأثير هنا يعد شيئًا ضارًا، نوعًا من الاعتداء على الذات، وجريمة قدح للشخصية. ذلك لأننا اليوم بالتحديد، حتى وإن لم نناد بالفردية، يدعي كل واحد منا أنه يملك **شخصيته**، وما إن تصبح تلك الشخصية أقل صلابة حتى تبدو لنا ذاتنا، أو للآخرين، مترددة قليلاً، أو متأرجحة، أو واهنة ؛ فيلاحقنا الخوف من فقدانها ويكاد يفسد أكثر أفراحنا حقيقة.

- الخوف من فقدان شخصيتنا!

لقد أتيح لنا في عالمنا، عالم الأدب السعيد، أن نعرف الكثير من المخاوف ونلتقي بها، ومنها: الخوف من الجديد، والخوف من القديم، وفي الآونة الأخيرة الخوف من اللغات الأجنبية... الخ، ولكن الأكثرها قبحًا، والأكثرها غباء، والأكثرها إثارة للسخرية هو الخوف من فقدان الشخصية حقًا. كان أحد الشباب العاملين بالأدب يقول: (لا تخشوا شيئًا، فأنا لا أسمي إلا عندما أمدح)، كان يقول لي : "لا أريد أن أقرأ جوته، لأن ذلك قد يؤثر فيّ".

يجب أن يكون المرء قد توصل إلى درجة من الكمال النادر حتى يظن أنه لن يتغير إلا إلى الأسوأ، أليس كذلك؟

إن شخصية الكاتب – تلك الشخصية الدقيقة، المدللة التي نخشى أن نفقدها، ليس لأننا نعلم أنها ثمينة جدًّا، بل لأننا نعتقد باستمرار أنها على وشك أن تضيع– تقوم غالبًا على عدم القيام بشيء. وهذا ما يمكن أن نطلق عليه اسم شخصية مانعة. إن فقدانها يعني امتلاك الرغبة في عمل ما قطعنا على أنفسنا عهدًا ألا نقوم به.

منذ حوالي عشر سنوات، ظهرت مجموعة قصصية أطلق عليها الكاتب اسم: حكايات من دون "الذي" و"التي". صنع الكاتب لنفسه نوعًا من الأصالة، أسلوبًا خاصًّا، **شخصية**، بعدم استخدام اسم الموصول (وكأن "الذي" و"التي" لن تستمرا مع ذلك في الوجود). كم من الكتاب، والفنانين لا شخصية لهم إلا تلك التي تظهر، في اليوم الذي يقررون فيه استخدام "الذي" و"التي"، كالجميع، باختلاطهم ببساطة بالكتلة العادية المتنوعة إلى ما لانهاية من الإنسانية.

ومع ذلك، يجب أن نعترف بأن شخصية الرجال العظام تقوم أيضًا على عدم فهمهم. حتى إن تحديد ملامحهم يفرض تحديدًا عنيفًا. ليس هناك من رجل عظيم لا يترك لنا عنه صورة غامضة، ولكن محددة **ومعرّفة** جيدًا. إلى حد نستطيع فيه القول إن تعريف الرجل العظيم ينتج من عدم فهمه. فكون فولتير (Voltaire) لم يفهم هوميروس ولا التوراة، وانفجر بالضحك أمام بانذار (Pindare)، ألا يرسم ذلك صورة فولتير؟ كمثل الرسام الذي يخط ملامح وجهه، فيقول لهذا الوجه: لن تذهب أبعد من ذلك.

إن كان جوته، أكثر المخلوقات ذكاءً، لم يفهم بيتهوفن، الذي، عزف أمامه سوناتة "ut diéze mineur"، (تلك التي اعتدنا تسميتها سوناتة في ضوء القمر)، وبما أن جوته بقي صامتًا ببرود، أطلق بيتهوفن نحوه صيحة الاستغاثة تلك: "ولكن يا أستاذ، إذا أنت لم تقل لي شيئًا، فمن سيفهمني إذًا؟" ألا يعرف ذلك جوته وبيتهوفن معًا؟

ويشرح عدم الفهم هذا على النحو التالي: هو ليس غباءً بالتأكيد؛ هو انبهار. وهكذا فإن كل حب كبير متحيز، وإن إعجاب عاشق بمعشوقته يجعله لا يشعر بأي جمال مختلف. إنه الحب الذي كان فولتير يكنه للفكر الذي يجعله لا يتأثر بالغنائية. وإن عبادة جوته للإغريق، ولرقة "موتسارت" الباسمة النقية جعلته يخشى الهيجان المتقد عند بيتهوفن، ويقول لـــ"ماندلسون" الذي كان يعزف له بداية سمفونية "ut mineur": "لا أشعر سوى بالتعجب".

ربما نستطيع القول إن كل منتج كبير، أو مبدع اعتاد أن يلقي على **النقطة التي يريد تناولها** غزارة من الضوء الروحي، حزمة من الأشعة، بحيث يبدو الباقي من حوله مظلمًا. وعلى العكس من ذلك، أليس هو الهاوي الانفعالي؟ هو الذي يفهم كل شيء، تحديدًا لأنه لا يحب شيئًا **بشغف**، أي **بتحيز**.

ولكن كم يسعى من لا تكون له شخصية حتمية، بل كلها من ظل وانبهار، إلى خلق شخصية محددة ومنسقة، محرمًا على نفسه بعض التأثيرات، واضعًا فكره في حمية، كمريض لا تعرف معدته الواهنة أن تحمل سوى خيارات من الأغذية قليلة التنوع، (بينما هي تهضم جيدًا جدًّا!). كم يجعلني هذا أحب الهاوي الانفعالي الذي، لأنه لا يستطيع أن يكون منتجًا ويتحدث، يتخذ قرارًا

ساحرًا بأن يكون **متنبهًا**، ويصنع لنفسه حرفة في **الإصغاء** ببراعة. (ينقصنا الصغاة اليوم، كما تنقصنا **المدارس**؛ وهذه إحدى نتائج تلك الحاجة إلى الأصالة بأي ثمن).

إن خوف الشخص من أن يصبح شبيهًا بالكل يجعله يبحث عن سمات غريبة، وفريدة، (ومن ثمّ غير مفهومة)، لكي يظهرها جيدًا، فتبدو في الحال ذات أهمية أساسية، إذ يعتقد أن عليه المبالغة فيها، وإن كان ذلك على حساب الباقي. أعرف أحدهم يرفض قراءة "إبسن" (Ibsen) لأنه، كما يقول، "يخاف أن يفهمه إلى حد المبالغة". وآخر قطع على نفسه عهدًا ألا يقرأ أبدًا لشعراء أجانب، خوفًا من فقدان "الحس النقي للغته".

إن الذين يخشون التأثيرات ويحتجبون عنها، يقدمون اعترافًا خفيًّا بفقر نفوسهم. لاشيء جديد فعلاً في داخلهم يمكن اكتشافه، بما أنهم لا **يساندون** أي شيء يمكن أن يقود إلى اكتشافهم. وإذا كانوا قليلي الاهتمام بإيجاد أقارب، فذلك لأنهم، كما أظن، لا يترقبون لأنفسهم قرابات جديدة.

لا هم للرجل العظيم سوى أن يصبح أكثر إنسانية ممكنة، ولنقل أفضل: أن يصبح عاديًا. **أن يصبح عاديًا** كشكسبير، وجوته، وبلزاك، وتولستوي... إنه لشيء رائع أن يصبح هكذا شخصيًّا أكثر، بينما الذي يهرب من الإنسانية إلى نفسه لا يستطيع أن يصبح إلا خاصًّا، وغريبًا، وقاصرًا... هل يجب علي أن أذكر قول الإنجيل : نعم، لأنني لا أظن أنني غيرت معناه : "من يريد أن يخلص حياته (أي حياته الشخصية) يفقدها ؛ ومن يريد أن يهبها يخلصها (أو لترجمة النص اليوناني بدقة أكبر: "يجعلها حقًا حية").

ولهذا فإننا نرى أن كبار المفكرين لا يخشون التأثيرات أبدًا، بل، على العكس، يبحثون عنها بنوع من النهم الشبيه بنهم **الوجود**. فياله من غنى كان على جوته أن يشعر به لأنه لم يرفض لنفسه، أو بحسب كلمة نيتشه، "لم يقل لا" لأي شيء! يبدو أن ترجمة حياة جوته هي قصة تأثيراته (المحلية مع جوتز Goet، ومن القرون الوسطى مع فوست Faust؛ والإغريقية مع النسخ المتعددة لإيفيجيني Iphygénie، والإيطالية مع تاسي Tasse... الخ؛ وأخيرًا، في نهاية المطاف أيضًا، التأثير الشرقي عبر ديوان حافظ الشيرازي الذي ترجمه هامر Hammer؛ وهو تأثير قوي جدًا لدرجة أن جوته، وقد بلغ من العمر أكثر من سبعين عامًا، تعلم الفارسية وكتب هو أيضًا "الديوان" (Divan).

إنه الجنون الراغب ذاته الذي دفع "جوته" إلى إيطاليا، و"دانتي" (Dante) إلى فرنسا. ذلك لأن "دانتي" لم يعد يجد في إيطاليا تأثيرات كافية، فسارع إلى باريس ليضع نفسه تحت تأثير جامعتنا. ومع ذلك، يجب أن نقنع أنفسنا بأن الخوف الذي أتحدث عنه هو خوف حديث جدًّا، آخر تأثير فوضوية الآداب والفنون؛ إذ لم نكن في السابق نعرف ذلك الخوف. ففي كل حقبة عظيمة، كنا نكتفي بكوننا شخصيين، دون أن نبحث عن ذلك ؛ لدرجة أن مؤلفات رائعة مشتركة يبدو أنها توحد بين فناني تلك الحقب، وباجتماع صورهم المتباينة عن غير قصد، يخلق شكل من أشكال المجتمع، رائع تقريبًا بذاته، كروعة كل صورة منعزلة.

هل كان يشغل واحدًا مثل "راسين" (Racine) ألا يشبه أحدًا آخر؟ هل ينقص من أهمية مسرحيته "فيدرا" (Phédre) كونها ولدت، كما قيل، من تأثير جنسيني (janséniste)؟ هل القرن السابع عشر الفرنسي أقل عظمة لأنه كان

يهيمن عليه "ديكارت" (Descartes)؟ هل احمرّ شكسبير خجلاً لأنه قدم إلى المسرح أبطال "بلوتارك" (Plutarque)، فأعاد مسرحيات أسلافه أو معاصريه؟

كنت قد نصحت أديبًا شابًا بموضوع بدا لي أنه يناسبه تمامًا، وكنت أعجب تقريبًا لأنه لم يفكر بعد بتناوله. رأيته بعد ثمانية أيام، حزينًا. فماذا أصابه؟ شعرت بالقلق... قال لي بمرارة : "إيه، لا أريد أن أوجه إليك أي لوم، لأنني أعتقد أن الدافع الذي جعلك تنصحني حسن، ولكن حبًا بالله، يا صديقي، كف عن إعطائي النصائح! ها أنذا اليوم، **من نفسي**، آتي إلى هذا **الموضوع** الذي حدثتني عنه في ذلك اليوم. ما تراني فاعلاً الآن بحق الشيطان؟ إنك **أنت** من نصحني به، لن أستطيع أبدًا الاعتقاد بأنني وجدته وحدي".

آه، إنني لا أخترع! أعترف أنني بقيت بعض الوقت دون أن أفهم: كان التعيس يخشى ألا يكون **شخصيًا**.

يمكن أن يكون "بوشكين" قد قال يومًا لـ"جوجول" : "يا صديقي الشاب، في أحد الأيام، جاء إلى ذهني موضوع، فكرة، أعتقد أنها رائعة، لكنني أعتقد أنني **أنا** لن أستطيع أن أنتزع منها شيئًا. عليك أن تأخذها، إذ يبدو لي، كما عهدتك، أنك يمكن أن تصنع منها شيئًا".

شيئًا! بالفعل، لم يصنع منها غوغول شيئًا أقل من "النفوس الميتة"، التي يدين لها بمجده، من الموضوع الصغير، ومن تلك البذرة التي وضعها بوشكين في ذهنه ذات يوم.

علينا أن نذهب أبعد من ذلك ونقول : إن العصور العظيمة للإبداع الفني، العصور الخصبة، كانت أكثر العصور المتأثرة بعمق، كعصر أوجوست المتأثر بالآداب الإغريقية، وعصر النهضة الإنكليزية، والإيطالية، والفرنسية المتأثرة باجتياح العصور القديمة، الخ.

إن تأمل تلك العصور العظيمة -حيث، نتيجة لظروف سعيدة، يكبر، ويتفتح، وينفجر كل ما زرع منذ وقت طويل، ونبت، وبقي منتظرًا - يمكن أن يملأنا اليوم بالندم والحزن. وفي عصرنا، الذي أعجب به وأحبه، من المستحسن، كما أعتقد، أن نبحث عن منبع تلك الفوضى المهيمنة التي يمكن أن تثير حماسنا للحظة، بجعلنا نظن أن الحمى التي تمنحنا هي فيض من الحياة. من المفيد أن نفهم أن ما يصنع وحدة عصر عظيم، في تنوعه الغزير، وعلى الرغم من كل شيء، هو أن المفكرين الذين يكونون هذا العصر قدموا لكي ينهلوا من المياه ذاتها..

اليوم، لم نعد نعرف من أي نبع نشرب، نحن نؤمن بالكثير من المياه الملائمة، وأحدنا يشرب هنا، وآخر هناك. كذلك، ليس هناك من نبع كبير جيد يتدفق؛ ولكن المياه المنبثقة من كل جانب، من دون اندفاع، تنبجس بالكاد، ثم تبقى راكدة على التربة. وإن شكل التربة الأدبية، اليوم، هو تقريبًا شكل المستنقعات.

لم يعد ثمة تيار قوي، ولاقناة، لم يعد هناك تأثير عظيم عام يجمع العقول ويوحدها، بإخضاعها لاعتقاد عظيم مشترك ما، أو لفكرة عظيمة مسيطرة. وبكلمة واحدة، لم يعد ثمة مدرسة، ولكن، خشية أن نتشابه، ومن الرعب من الخضوع، ومن عدم الثقة، ومن التشكيك، ومن التعقيد، نجد العديد من الاعتقادات الصغيرة الخاصة، لنجد العقول الغريبة الصغيرة الخاصة.

فإذا كانت العقول العظيمة، إذًا، تفتش بنهم عن التأثيرات، فذلك لأنها واثقة من غناها الخاص، ومليئة بالشعور الحدسي، البريء بالغزارة الماثلة في ذواتها، تعيش في انتظار غبط لتفتحاتها الجديدة. وعلى العكس، فإن هؤلاء الذين لا يجدون في أنفسهم منهلاً كبيرًا، يبدو أنهم يحفظون دائمًا الخشية من أن تتحقق

بالنسبة إليهم كلمة الإنجيل المأساوية: "سيعطى لمن عنده، أما من ليس عنده فسننـــزع منه حتى القليل الذي عنده".

هنا أيضًا، لا شفقة في الحياة للضعفاء.

هل هذا سبب للهرب من التأثيرات ؟ لا. ولكن الضعفاء يفقدون فيها القليل من الأصالة التي يمكن أن يطمحوا إليها... أفضل أيها السادة هذا يسمح بإيجاد مدرسة.

إن أية مدرسة تتألف اليوم من بضعة عقول عظيمة نادرة موجهة، وسلسلة من التابعين الآخرين الذين يشكلون أرضًا حيادية سترتفع عليها بضعة العقول العظيمة تلك. نتعرف فيهم أولاً على التبعية، وعلى نوع من الخضوع الخفي، وغير الواعي لبعض الأفكار القيمة التي تقترحها العقول العظيمة، والتي تظنها العقول الأقل عظمة **حقائق**. لا يهم إن تبع هؤلاء العقول العظيمة! لأنها ستقودهم أبعد مما يمكن أن يذهبوا إليه وحدهم. لا نستطيع أن نعرف ماكان سيصبح "جوردينـــز" (Jordaens) دون "روبنـــز" (Rubens). بفضل "روبنـــز"، ارتفع "جوردينـــز"، في بعض الأحيان، عاليًا لدرجة يبدو فيها أنه مثالي غير موفق، وأنه يجب أن أضع "جوردينـــز"، على العكس، بين العقول العظيمة الموجهة. وماذا سيكون الأمر لو تحدثت عن "فان ديك" (Van Dyck) الذي، أبدع، بدوره، المدرسة الإنكليزية وهيمن عليها؟

شيء آخر: غالبًا، لا يكفي لفكرة عظيمة رجل عظيم واحد للتعبير عنها، للمبالغة فيها كلها. إن رجلاً عظيمًا واحدًا لايكفي، بل يجب أن يتعاون عليها عدة رجال، أن يتناولوا تلك الفكرة الأولى، وأن يعيدوا قولها، ويحرفوها عن مسارها، ويخلعوا عليها قيمة جمال أخير. إن عظمة "شكسبير" التي لا تقاس

منعتنا لوقت طويل من رؤية الكوكبة الرائعة للكتاب المسرحيين المحيطين به، لكنها لم تعد تمنعنا اليوم من الإعجاب بهم.

فالفكرة التي تمجدها المدرسة الهولندية، هل اكتفت بواحد كـ"تيربورج" (Terburg)، أو "متسو" (Metsu)، أو "بيتر دو هوتش" (Pieter de Hooch)؟ لا، لا،كان الأمر يتطلب كل واحد منهم، وكم من آخرين!

أخيرًا، لنقل إنه إذا نذرت سلسلة من العقول العظيمة نفسها في تمجيد فكرة عظيمة، فيجب أن يوجد آخرون ينذرون أنفسهم لإضعافها، وتشويهها، وتقويضها. أنا لا أتكلم عن هؤلاء الذين يشنون حملة شعواء ضدها، لا؛ فهؤلاء عادة يخدمون الفكرة التي يحاربون، ويقوونها بعدائهم. ولكني أتكلم عن هؤلاء الذين يعتقدون أنهم يخدمون الفكرة، وعن ذلك النسل التعيس الذي تنهك عندهم الفكرة أخيرًا. وبما أن الإنسانية تقوم، وعليها أن تقوم باستهلاك رهيب للأفكار، يجب علينا أن نشعر بالامتنان لهؤلاء الذين - بإنهاكهم أخيرًا لما زال باقيًا في الفكرة من سخاء، وبجعلها تصبح **فكرة مطلقة** من **الحقيقة** كما تبدو - يفرغونها أخيرًا من كل نسغ، ويفرضونها على من جاؤوا يبحثون عن فكرة جديدة، ستبدو بدورها حقيقة، لمدة من الزمن.

طوبى لأمثال "ميريس" (Miéris) و"فيليب فان ديك" لأنهم أتموا تهديم المدرسة الهولندية المريضة، وأنهوا أشكال سيطرتها الأخيرة. وفي الأدب، كونوا على يقين أنهم ليسوا أنصار أشعار التفعيلة، ولا حتى الكبار منهم، ولاأمثال "فييليه-جريفان" (Vielé - Griffin)، و"فيرهيرن"، (Verhaeren) من سينهي تيار البارناس (Parnasse)[1]؛ بل إن التيار ذاته هو الذي يلغي ذاته، ويشوه نفسه بالنماذج الأخيرة المؤلمة التي تمثله.

[1] - "البارناس": حركة أدبية في النصف الثاني من القرن العشرين، ناتجة عن فكرة "الفن للفن"، تسعى إلى الجمع بين الفكر الوضعي والفكر "الفني". من أنصارها مالارميه. المترجمة.

لنقل هذا أيضًا: إن هؤلاء الذين يخشون التأثيرات، ويمتنعون عنها معاقبون أصلاً بهذه الطريقة الرائعة : ما إن نذكر مقلدًا، إلا ويجب أن نفتش عنه بينهم. إذ إنهم **لا يستطيعون التوازن** أمام أعمال الآخرين. فالخشية التي يحملونها تجعلهم يتوقفون على سطح العمل، فلا يتذوقونه إلا بأطراف شفاههم. لأن ما يبحثون عنه في هذا العمل هو السر الخارجي كليًّا، سر المادة والحرفة (كما يعتقدون). وهذا بالتحديد ما لا يوجد إلا بعلاقة حميمة وعميقة مع شخصية الفنان ذاتها، ويبقى ذلك الشيء الذي لا يمكن التصرف به من ثرواته. وهم يحملون في أنفسهم عدم فهم كلي لسبب وجود العمل الفني. يبدو أنهم يعتقدون أنه من الممكن أخذ جلد التماثيل، ثم النفخ داخلها، وسيعطي ذلك شيئًا ما.

إن الفنان الحقيقي، والنهم للتأثيرات العميقة سينحني على العمل الفني، ساعيًا إلى نسيانه وإلى اختراقه في العمق. سيعد العمل الفني المنتهي كنقطة توقف على الحدود، للذهاب إلى الأبعد، إلى مكان آخر، وسيكون علينا أن نغير موقفنا. إذ سيبحث الفنان الحقيقي عن الإنسان خلف العمل، ومنه سيتعلم.

إن التقليد الصريح لا علاقة له بالمحاكاة التي تبقى دائمًا مهمة مستترة. فبواسطة أي ضلال لم نعد نجرؤ اليوم على **التقليد**؟ هذا ما سيطول شرحه. على كل، يبدو ذلك واضحًا، وإذا تابعتموني حتى الآن يمكن أن تفهموني دون عناء. إن الفنانين الكبار لم يخشوا أبدًا التقليد. لقد قلد مايكل أنجلو أولاً تصاميم القدماء، حتى أن بعض تماثيله – ومنها كوبيدون النائم– كان يقول على سبيل الدعابة إنها تماثيل وجدت في التنقيبات. ويحكى أن تمثالاً آخر دفنه هو بنفسه، ثم أخرجه على أنه تمثال مرمري إغريقي. وكان "مونتيني" (Montaigne) في معاشرته للقدماء، يشبه نفسه بالنحلات التي "تطير هنا وهناك فوق الأزهار"،

لكنها تصنع منها بعد ذلك العسل "الذي هو كله عسلها"، إد لم يعد، كما يقول، "زعترًا أو سمسقًا. لا، إنه من "مونتيني"، وهذا أفضل.

سيداتي سادتي،

كنت قد عاهدت نفسي أن أقوم، بعد تمجيد المتأثر، تمجيد المؤثر. والآن لم يعد يبدو لي هامًّا فعلاً.

أليس تمجيد المؤثر هنا تمجيدًا "للرجل العظيم" ؟ فكل رجل عظيم مؤثر. إن كتابات الفنان، أو لوحاته ليست سوى جزء من أعماله، فتأثيره يشرحها، ويتابعها. ليس ديكارت فقط كاتب "خطاب المنهج"، أو "التأملات"، هو أيضًا صاحب المذهب الديكارتي. حتى إن تأثير الإنسان يكون أحيانًا أهم من أعماله؛ وفي أحيان ثانية ، ينفصل عنها، ويبدو أنه لا يتبعها إلا من بعيد. ذلك هو، عبر قرون التراخي، تأثير الشعرية لأرسطو على القرن السابع عشر الفرنسي. وأخيرًا، في أحيان ثالثة، يكون تأثير العمل فريدًا، كما يحدث بالنسبة إلى تلك الشخصيتين البارزتين الفريدتين، أكاد لا أجرؤ على ذكرهما: سقراط والمسيح.

غالبًا ما تحدثنا عن مسؤولية الرجال العظام. لكننا لم نوجه قط اللوم للمسيح بسبب الشهداء الذين صنعتهم المسيحية، (لأن فكرة الخلاص تمتزج بها)، كما لا نوجه اللوم أيضًا لذلك الكاتب بسبب الصدى المأساوي لأفكاره في بعض الأحيان. فبعد فرتر (Werther)، يقال إن موجة من الانتحار حصلت، كذلك في روسيا، بعد قصيدة لـــ"ليرمونتوف" (Lermontof). لقد كتبت مدام دو سيفينييه (Mme de Sévigné) متحدثة عن "حكم" (Maximes) لاروشفوكو (La rochefoucauld): "لم يعد هناك سوى أن يقتل المرء نفسه، أو أن يصبح مسيحيًّا". (كانت تقول ذلك معتقدة بالتأكيد أنه لن يوجد شخص لا يفضل اعتناق المسيحية على الموت).

أعتقد أن هؤلاء الذين قتلهم الأدب كانوا يحملون الموت مسبقًا في أعماقهم، والذين أصبحوا مسيحيين كانوا مستعدين لذلك إلى حد يثير الإعجاب؛ فالتأثير، كما كنت أقول، لا يخلق شيئًا، بل يوقظ.

ولكني أيضًا أمتنع عن السعي إلى الإنقاص من مسؤولية الرجال العظام؛ وذلك أكبر مجد لهم ؛ بل يجب أن نعتقد أنها أكبر، وأكثر رهبة ما أمكن. لم أعلم قط أن أحدًا منهم تراجع أمامها. بل هم، على العكس، يسعون إلى تحمل المسؤولية الأكبر دائمًا. وسواء إن توقعنا ذلك أم لا، فإنهم يقيمون حولهم نوعًا من الاستهلاك الرائع للحياة.

ولكن، ليست الحاجة إلى السيطرة هي التي تقودهم دائمًا: إذ غالبًا مايكون للخضوع الذي يحصل عليه الفنان من قبل الآخر أسباب مختلفة جدًا، أعتقد أن كلمة واحدة يمكن أن تلخصها: **هو لا يكتفي بذاته**. إن إدراكه بأن أهميته تنبع من الفكرة التي يحملها يعذبه؛ فهو يشعر بأنه **مسؤول عنها**. تبدو له تلك المسؤولية الأهم، ولا يأتي الآخر إلا بعد ذلك. ماذا بإمكانه أن يفعل؟ وحيدًا! الأمر يتجاوز قدراته. لم تعد حواسه الخمس تكفي لتلمس العالم؛ والأربع والعشرين ساعة يوميًا ليعيش، ويفكر، ويعبر عن ذاته. لم يعد يكتفي بذاته، وهو يشعر بذلك ؛ إذ يحتاج إلى مساعدين، وبدائل؛ يقول نيتشه: "الرجل العظيم لا يملك فقط فكره، بل فكر أصدقائه جميعًا". فكل صديق يعيره حواسه، وأكثر من ذلك: يعيش من أجله. فيجعل من نفسه مركزًا (آه! رغمًا عنه)، ويشاهد، ويفيد من كل شيء. هو يؤثر، وسيعيش آخرون لينفذوا له أفكاره؛ فيتعرضون لخطر تجريبها مكانه.

من الصعب أحيانًا القيام بتمجيد للرجال العظام. لا أريد إذًا هنا قط أن

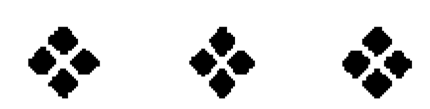
أقول إنني أقر **ذلك**؛ أقول فقط إنه من دون **ذلك** لن يكون الرجل العظيم ممكنًا على الإطلاق. فإذا كان يريد أن يعمل دون تأثير، فسيكون أولاً سيئ الطالع، لأنه لن يتمكن من رؤية أفكاره تتحقق؛ ثم إنه لن يكون مهمًّا، لأن من يؤثر فينا وحده يهمنا. ولهذا عنيت أولاً بالقيام بتمجيد المتأثرين، لا أستطيع الآن وأجرؤ على القول إنهم ضروريون بالنسبة إلى الرجال العظام.

سيداتي وسادتي

لقد قلت لكم الآن تقريبًا ما كنت أود أن أقول.

ربما تبدو لكم بضعة الأفكار التي حاولت طرحها هنا إما متناقضة، أو خاطئة. سأكون مع ذلك راضيًا إذا استطعت –وإن كان ذلك بدافع معارضتها– أن أخلق في أنفسكم، أو بتعبير آخر، أن أوقظ بعض الأفكار التي تحكمون أنها صحيحة وجميلة. وهذا ما يمكن أن نطلق عليه اسم التأثير عبر ردة الفعل.

بروكسيل، 29 آذار/ مارس 1900



حـدود الفـن

إلى موريس دوني (Maurice Deni)

سيداتي وسادتي[1]

إذا جئت لأحدثكم هنا عن حدود الفن، فذلك -كونوا على قناعة مسبقًا- ليس قط لأنني أدعي أنني سأدفعها، أو سأقرب بينها، ولا حتى خلال زمن هذا الحديث. وإذا كان العنوان الذي أطلقته عليه يبدو عامًّا بعض الشيء، فإنني أود أن أؤكد لكم أن جرأتي لا تكمن مع ذلك، على الإطلاق، في اختياري لهذا العنوان ؛ بل في توجهي بالحديث إلى رسامين.

لسنا بعد في الزمن الذي كان فيه بعض الفارين من ورشة رواو (Rouault) يستطيعون أن يعيدوا مع جوتييه (Gautier) "الشعر التصويري" لـ"هوراس"؛ ولكن، لو أن أدباء اليوم فهموا الخطر، أو على الأقل بطلان الادعاء القائل باستخدام القلم كريشة الرسم، كما فهم الرسامون من جهتهم أن "الشعر التصويري" هو بالنسبة إليهم نظرية أكثر ضررًا أيضًا. فالأدب والرسم انشقا لحسن الحظ، ولم آت إلى هنا لكي أتذمر من ذلك؛ بل على العكس. من المعروف تمامًا، مسبقًا، أنني لا أفهم شيئًا في حرفتكم ولا تفهمون شيئًا في حرفتي. أنتم تزرعون حديقتكم، ونحن نزرع حديقتنا؛ نتجاور قليلاً في بعض الأحيان، هذا كل شيء.

---

[1] - إن المحاضرة التي قدمت تحت هذا العنوان كانت قد حضِّرت لمعرض الفنانين المستقلين في عام 1901، لكن عائقًا طارئًا منعني من إلقائها، مع أسفي الشديد. أقدم عنها هنا المخطط العام فقط.

ومع ذلك، إذا دعوتموني بصداقة اليوم لأحدثكم، وأنا أقوم بذلك بكل سرور، فليس ذلك لأسباب بسيطة في المجاورة. فنحن بضعة نعتقد أنه ليس من المستحسن أن يتجاهل فنانو بلد واحد، المستغرقون كل في فنه، أنه يوجد فوق المسائل الخاصة في الأدب والرسم مسائل جمالية أكثر عمومية، تلك المسائل التي، حين اعتمدت، جعلت من بوسان (Poussin) أخًا لـ"راسين"، على سبيل المثال. وأمامها، لن نستطيع معًا أن ننسى للحظة أنكم، أيها السادة، رسامون، وأنني أديب؛ ولكي نتذكر أفضل أننا، رغم كل اختلافات المهنة، أنتم وأنا، فنانون.

ولهذا فإنني إذا ما تناولت اليوم أمامكم عموميات كتلك، فأقول إنها ليست جرأة، بل على العكس هي خشية متواضعة ألا أكون أمتلك الكفاءة الضرورية لأي موضوع أكثر خصوصية.

منذ بضعة أيام، كنت أتصفح على الأغلب، لا أقرأ، أحد المجلدات الضخمة عن "محاضرات الفلسفة الوضعية"، ففوجئت بمقطع غريب. كان المقصود منه مدح العلم، إذ يوافق أوغست كونت (Connte) على ذلك ويمدحه جيدًا، قليلاً بالنسبة إلى الماضي، كثيرًا الحاضر، وتقريبًا إلى ما لانهاية المستقبل، أقول (تقريبًا) لأن كونت يضيف في الحال، بواسطة رعب صحي من المبالغة واهتمام بالدقة، وبعد أن رسم بغموض ما يمكن للمستقبل أن يأمل من العلم ويدعيه، يضيف: إن الادعاءات والآمال لا يمكن أن تكون لا متناهية. كتب (تقريبًا، لأنني أذكر جملته كما أتذكرها): "من السهل أن يتوقع المرء، من الوقت الحاضر، حدود العلم، ويحدد أي أراض ستبقى دائمًا موصدة أمامه. نحن نعلم، على سبيل المثال، أن العلم لن يبلغ أبدًا... هل تعلمون أي مثال يذكر؟ التركيب

الكيميائي للكواكب. مر جيل، ثم، ببساطة، ومن دون ضجة، استحوذ التحليل الطيفي على هذه الكواكب ذاتها، وتخطى العلم الحدود الموضوعة".

من هذه الصفحة عن الفيلسوف الوضعي، حيث أجد، على الرغم من كل شيء، ما يدعو للإعجاب أكثر من الابتسام، ولد، مع عنوان وفكرة المحاضرة، ارتياب في نفسي أكبر فأكبر، كالتحذير الغريب القائل إن ادعاء وضع حدود مسبقة لسلطة الذكاء الإنساني جنون، جنون مغرور في نوعه كادعاء توقع رسم التظاهرات المستقبلية لهذه السلطة مسبقًا، والاعتقاد بأنها غير محدودة.

باستمرار، تسمح وسائل جديدة للعالم بتقصيات وتحديدات دقيقة جديدة. إن كل اكتشاف جديد يفيد كوسيلة بدوره. ولكن لهذا بالتحديد، ولأن كل جهد جديد يضاف هكذا، وكل جهد قديم يختلط به ويصبح مجهولاً، على نحو لا نعد فيه أبدًا في كل جزء سوى الانتصار الأحدث، نستطيع القول، إذًا، (وهي تقريبًا قضية بيِّنة): إن حدود العلم تتراجع دائمًا طرديًا مع تطوره. السؤال الآن: إلى أين سيصل؟

أما في الفن، فالسؤال يطرح بطريقة مختلفة. إذ تفقد كلمة "التطور" كل معنى، وكما كتب آنغر (Ingres) سابقًا: لا يمكننا أن نسمع ببرودة أعصاب، أو نقرأ ما يلي: "يتمتع الجيل الحاضر، عند رؤيتها، بما حقق الرسم من تطورات واسعة، منذ عصر النهضة وحتى يومنا هذا". لم يعد السؤال يطرح، إذًا، هكذا: إلى أين سيصل الرسم، والموسيقا، والأدب؟ بل، وبغموض أكثر، إلى أين يذهبون؟ ومازلنا لا نجرؤ على إعطاء إجابة.

لم يعد المقصود، بالنسبة إلى فنان ذي قيمة، أن يستند إلى فن الأمس لكي يسعى إلى الذهاب إلى الأبعد، وأن يدفع الحدود؛ بل المقصود تغيير معنى الفن

ذاته، وإبداع اتجاه جديد بجهده الخاص. وإذا كانت أعمال الفنانين القدامى مازالت، على العكس، تحفظ قيمته الرائعة، لدرجة يبدو فيها كل واحد وكأنه أبدع تقريبًا من جديد، كل مرة، وعرف فنه ؛ فإن كل عبقري جديد يبدو تائهًا في البدء، طالما أنه يدير ظهره بتصميم للآخرين، ويبدو أنه يعيد طرح مسألة الفن ذاته للمناقشة. فبعد جان- سيباستييان باخ، اعتقدنا أن تلك هي الموسيقا؛ ثم جاء موتسارت، وبيتهوفن، وبعدهم، مازلنا نستطيع القول: هاهي إذًا الموسيقا. إلا إذا كنا منحازين مسبقًا، نفكر: ما هي الموسيقا؟ ونفهم أخيرًا أن الموسيقا ليست باخ، ولاموتسارت، ولابيتهوفن؛ وأن كل واحد منهم لا يحدد إلا نفسه، وأن الموسيقا لكي تستمر، عليها أن تكون باستمرار شيئًا آخر غير ما كانت عليه معهم دون سواهم.

ومع ذلك، فإن الفنان العبقري لا يعلم أنه لم يعد هناك شيء يجربه من جهته، وأنه لا يحدد الاتجاه إلا من نفسه. يبدو أنه يقود، لكنه لا يقود إلا نفسه، ويقف أمام حمية من يتبعه كخلفية أمام سير الممثل، يعتقد بعضهم أنهم يكتشفون بعده سرًّا ما عن الجميل، ووصفةً ما، أو يعتقدون بالأحرى أن نجاح المعلم سيعفيهم من بذل الجهد. وبما أن المعلم وجد، فلم يعد من المهم البحث، ليس لأنهم يقلدونه تحديدًا، فهم يرفضون ذلك على الأقل، لكنهم يتبعون مساره. إنها دوامة قوية تجرهم في إثرها، بل أفضل من ذلك، لأن المعلم صمت قبلهم، فهم يأملون تجاوزه، والذهاب أبعد منه، ظنًّا منهم أن الجرأة في جنونهم، وفي العائق الكبير الذي يمنعهم من المحاولة من جهة أخرى. فبهم يصبح الشكل الذي يعتمده المعلم صيغة، لم تعد تحفزها أية صيغة داخلية. وبهم، وعليهم، يخيم الظلام دون أن يشعروا بذلك، لأن عيونهم، المبهورة بالشمس الغاربة، مازالت ترى

الكوكب، بدلاً من الغروب المعتم؛ بينما خلفهم، في القطب الآخر من الفن، تشرق شمس شابة ومشعة من جديد.

فالحقيقة، أي المنبع، توجد دائمًا إلى جانب العبقري، ليس فيما وراءه أبدًا.

هذه الأرض، عندما يقترب العبقري من حدودها، يتركها خلفه. فما هي تلك البقعة التي يجب أن ينطلق منها كل واحد؟ وما هو المكان المشترك للأعمال الرائعة ؟ الشيء المهيأ دائمًا؟

أعليَّ أن أعتذر هنا، أيها السادة، لأنني لم أهيأ لكي أقول لكم إلا ما هو عادي وبسيط؟ كم من الأشياء العامة عمدًا لا تكون بسيطة جدًّا ومعروفة؟ وإذا كنت مع ذلك أجرؤ على قولها ثانية، فذلك لأنه من المستحسن، في الفن، كما أعتقد، أن يطرح كل جيل جديد المشكلة من جديد، وألا يقبل أبدًا من حل جاهز سوى ما يحمله له رجال ما قبل الأمس، أو الأمس. وألا ينسى مطلقًا أن كل رجال الماضي، هؤلاء الذين يكن لهم الإعجاب، هم بالتحديد هؤلاء أنفسهم الذين بحثوا أولاً بمشقة عن ذلك الحل. إن كتاب "لاوكون" (Laocoon) لــ"ليسينج" (Lessing) عمل من الجدير أن يقال من جديد كل ثلاثين عامًا، وأن يعارض.

كانت هناك دائمًا، في العصور العظيمة، بصيرة يبدو أنها مازالت تنقصنا غالبًا؛ إذ إننا، غالبًا ما نفقد الشعور الحاد بما ينقصنا، وبأخطائنا، بسبب عشقنا لما نملك سابقًا إلى حد المبالغة. وأجد للأسف اليوم فنانين أكثر من **أعمال فنية**، لأننا فقدنا تذوق تلك الأعمال، ولأن الفنان يعتقد في أغلب الأحيان أنه أنجز ما يكفي عندما أظهر في لوحاته، أو في أشعاره أنه فنان، إذ عد مساهمة العقل، والذكاء، والإرادة، أي بكلمة واحدة التركيب، يؤدي إلى الابتذال، ويمكن

إهماله. لأن فقد الثقة المقيت الذي ألقت عليه وضاعة كبار المنجزين ما كنا نسميه - ما لم نعد نجرؤ على تسميته دون ابتسامة - "الأنواع الكبرى"، هو السبب في أن الفنانين لم يعودوا يجرؤون على إنجاز **لوحات**، وأن الأدباء لم يعد باستطاعتهم أن يحملوا موضوعًا في رأسهم أكثر من سنة، وأن ما ظفر في الأدب، والرسم، والموسيقا هو الانطباعية، وشعر المناسبات.

إن الأرض الحيادية التي يجب علينا دائمًا أن نعود إليها من جديد، في ارتداداتنا، هي ببساطة الطبيعة، كما تعلمون جيدًا، أيها السادة... فهل سأحدثكم إذًا، أنا أيضًا، عن تلك العودة الشهيرة إلى الطبيعة ؟ يبدو أنها السر الوحيد لكل فن، إذا أصغينا إلى بعضهم، وكأننا بقولنا هذا نقول كل شيء!

العودة إلى الطبيعة!... ماذا يعني ذلك؟ إلى ماذا يمكن أن نعود غير ذلك؟ ماذا نجد خارج أنفسنا باستمرار، وفي كل مكان غير الطبيعة؟ ولكن ماذا نجد أيضًا في داخلنا، أليست الطبيعة أيضًا ؟

إن العودة الحقيقية إلى الطبيعة هي عودة نهائية إلى العناصر الأولى؛ إلى الموت. ولكن، مادام قد بقي للإنسان بعد قليلٌ من إرادة الحياة، وقليل من الوجود، ألم يكن ذلك إذًا من أجل محاربتها؟ أليس المرء فنانًا من أجل معارضة الطبيعة وتأكيد الذات؟

كيف لا نفهم أن العالمين "الطبيعيين"، أي الخارجي والحميمي، يتعارضان، ولماذا؟ وأنه بحسب هذا الأخير (الحميمي) يتشكل الآخر (الخارجي) ويستعلم؟ هل لهذا الطبيعي الحميمي إذًا قيمة أقل من الآخر؛ وهل سنرفض له هذا الحق؟ أم سننكر هذه السلطة التي من دونها لن يكون للعمل الفني وجود؟ أم ندعي أن كل فن لا يكون إذًا إلا واقعيًا ؟ إن هذا الرأي، وقد صيغ بكل

شطحاته، لايجد من يدافع عنه، آمل ذلك؛ ولكن، ألا نصل إلى هذه النقطة قائلين إن على الفنان أن يكون غائبًا عن عمله. وإن السعي إلى الموضوعية أحد شروط الفن؟ حتى إنه إذا كان من الممكن بلوغ الهدف المقترح، وكان بإمكان كل شخصية أن تمحى أمام الشيء المقدم، فإن أي عمل لن يختلف عن آخر إلا بالموضوع المعالج، ويصبح الفنان أخيرًا راضيًا لأنه ضمن دوام احتمال باطل. إلا إذا اختار، غير راغب تمامًا بتخليد شيء... ولكن بأي حق يختار؟ وما الذي نطلق عليه اسم "تفسير"، سوى خيار أيضًا، أكثر دقة وتفصيلاً، والذي يأتي دائمًا، كخيار "الموضوع"، ليحدد على الأقل تفضيلي، إذا لم يكن إرادتي؟...

ألا تعتقدون تحديدًا أنه من المناسب أن نصنع من هذا الخيار ذاته، ومن ذلك التفضيل الغريزي، ثم الإرادي تأكيدًا للفن، الفن الذي لا يوجد مطلقًا في الطبيعة، الفن الذي ليس طبيعيًّا على الإطلاق، الفن الذي يفرضه الفنان وحده على الطبيعة، يفرضه بصعوبة؟

لنحدد هنا أيضًا:

لأنه لا يكفي بعد الآن أن نقول، كما تعلمون أننا فعلنا: العمل الفني قطعة من الطبيعة شوهدت عبر مزاج ما. إذ لا دور لذكاء الفنان، ولا لإرادته في هذه الصيغة المموهة. لا يمكن لهذه الصيغة إذًا أن ترضيني. فالعمل الفني عمل إرادي، وهو عمل العقل. ولأن عليه أن يجد في ذاته كفايته، وهدفه، وباعثه الكامل، مشكلاً كلاً، يجب أن يتمكن من الانعزال والاستقرار بعيدًا عن الزمان والمكان، في انسجام راض ومرض. فإذا كان الرسم يقف عند إطار اللوحة، فليس ذلك لأن الإطار موجود، بل على العكس، يوجد الإطار لأن الرسم يتوقف هنا. والإطار هنا لا يؤكد على هذا التوقف إلا ليصنع هذا الانعزال الأكثر تحديدًا.

وفي الطبيعة، لاشيء يمكن أن ينعزل أو يتوقف؛ فكل شيء يستمر. يمكن

للإنسان أن يحاول فيها أن يقترح الجمال؛ فتصبح الطبيعة في الحال ربته وتتصرف به: وهاهو التضاد الذي كنت أتحدث عنه. هنا، الإنسان خاضع للطبيعة، وفي العمل الفني، على العكس، يخضع الفنان الطبيعة له. قيل لنا: "الإنسان يقترح، والله يتصرف"؛ وهذا صحيح في الطبيعة؛ لكنني سألخص التضاد الذي حددته بقولي: في العمل الفني، على العكس، **الله يقترح، والإنسان يتصرف**؛ وإن كل من يدعي إنتاج الأعمال الفنية ولا يعي ذلك، هو ما شئنا، لكنه ليس فنانًا. اقسموا الجملة إلى قسمين، لا تتخذوا عقيدة إلا من أحد عنصري الصيغة، وستحصلون من جديد على البدعتين الفنيتين الكبيرتين اللتين تتحاربان دائمًا، لأنهما لا تريدان أن تفهما أن من اتحادهما بالذات، ومن تورطهما فقط يمكن للفن أن يولد.

الله يقترح: إنها المدرسة الطبيعية، أو الموضوعية، أطلقوا عليها ما يحلو لكم من اسم.

الإنسان يتصرف: إنها المدرسة الأسبقية (à-priorisme)[1]، أو المثالية...

الله يقترح والإنسان يتصرف: إنه العمل الفني.

لماذا يجب في كل "مدرسة" مزيفة جديدة أن يتدخل التشبث اللامعقول بالأحزاب، ليرى الخلاص في العبادة الحصرية لأحد هذين القسمين من الصيغة؟

في الأمس: **الإنسان يتصرف**؛ واليوم، الله يقترح...

أحيانًا، يبدو وكأننا نجهل أن للفنان كل الحقوق في التصرف، وأنه، في أحيان أخرى، **يجب عليه ألا يتصرف إلا بما تقترحه عليه الطبيعة.**

لأنني، إذا كنت أتحدث منذ قليل عن الفنان معارضًا للطبيعة، وكنت أجد في العمل الفني في البدء تأكيدًا، فهل سيكون ذلك لتمجيد الفردية الآن، وبذلك لن نكون تخلصنا من شطط إلا لنسارع نحو آخر؟

---

[1] – المدرسة التي تعتمد على أفكار قبلية، أي تسبق التجربة. المترجمة

وما هو الفنان الفردي؟ وما هو الفنان ضد - الفردي؟

ليترك الفنان "المعتقدات" للآخرين، فهي تكلفه غاليًا جدًّا، وتشوهه إلى حد كبير. ليس الفنان من هذا المعسكر أو من ذاك ؛ إنه في صراع كلّي.

الفن شيء معتدل. من المؤكد أنني لا أريد أن أقول كذلك أن العمل الفني المكتمل تمامًا هو الذي يقع في مسافة متساوية بين المثالية والواقعية؛ لا بالتأكيد إذ يمكن للفنان، بالطبع، أن يقترب بالقدر الذي يجرؤ من أحد هذين القطبين، ولكن بشرط ألا يغادر بقدمه الأخرى، إذ إن أية قفزة إضافية تجعل قدمه تزل.

كان باسكال يقول: "لا يظهر المرء عظمته لأنه يقع في أحد الطرفين، بل بلمسه الطرفين معًا، وبملئه المسافة بين الاثنين".

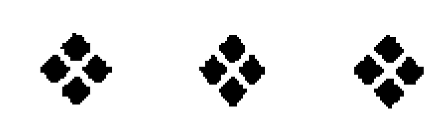
إن حدود الفن التي نتخلى بسرعة عن البحث عنها، لطالما أننا نريدها خارجية، تلك الحدود، أيها السادة، التي ليست عقبات أو تحديات مطلقًا، نحن نكتشفها حميمية جدًّا: إنها حدود في الامتداد.

ثمة نقطة سابقة بالغة الأهمية يتنازل العمل عنها فجأة ويتفكك، أو أنه لم يكن قد تركب أبدًا. لا توجد الحدود إلا في الفنان؛ يا لسعادة من يوسعها في نفسه، ويبعدها عنه، والتي، كما يجب أن يرغب كل منهم، **يخضعها له ما أمكن، ما أمكن من طبيعية.**

سيداتي، وسادتي،

على الرغم من أنكم تعرفون ذلك مسبقًا، فإنني إذا سمحت لنفسي بقوله ثانية، فذلك، لأنكم أنتم الذين تعتقدون ذلك مازلتم عددًا قليلاً، إذ إن عدد الفنانين المزيفين والمدعين كبير.

صيف 1901



الفصـــل الثـــاني
حول السيّد موريس باريس

حـول المجتثـين

ولدت في باريس، من أب أوزيسي (من Uzés) وأم نورماندية، فأين تريدني، يا سيد "باريس"، أن أغرس؟

اتجهت إذًا إلى السفر. ولأنني شعرت بالكثير من المتعة (لاستخدام أحد تعابيرك اللطيفة في السابق)، وبالكثير من الفائدة بخاصة، كما أجرؤ على الاعتقاد، سمحت لنفسي أن أنصح الآخرين بالسفر. حتى إنني قمت بأكثر من ذلك: دفعت آخرين، وأجبرتهم على السفر؛ كان من بينهم من لم يبحر أبدًا، وجاء لملاقاتي إلى أراض بعيدة لدرجة كافية؛ ومنهم من وضعت في عربة قطار: ومنهم من رافقت. قمت بأكثر من ذلك أيضًا؛ كتبت كتابًا كاملاً، بجنون شديد التأمل، لتمجيد جمال السفر، مجهدًا نفسي، ربما بدافع هوس في التبشير، في تعليم الفرح الذي يمكن الحصول عليه عندما يكف المرء عن الشعور بروابط، أو **بجذور**، إذا كنت تفضل، (كنت قد كتبت **الرجل الحر**، ولكن حر على نحو مختلف قليلاً). وفي السفر قرأت كتابك.لاشيء يدعو للعجب، إذًا، إنني مع إعجابي الشديد، لا أستطيع أن أمنع نفسي من إدخال النقد: اعذرني على هذا التمهيد؛ لم يأت إلا ليبين كم أنا مؤهل للقيام بهذا النقد، كون هؤلاء الذين يوجهون المديح لك يشكلون فيلقًا.

ومع ذلك، أود أن أبدأ بالقول إنني أعجبت بكتابك كثيرًا؛ من المؤكد أن أعمالك السابقة كانت تسمح لنا أن نترقب منك أروع المهارات، وهناك العديد من الصفحات المؤرخة في أسبانيا وإيطاليا لا تقلُّ شأنًا عن قصة السيدة أرافيان

(Aravian) الرائعة. نحن نعرف دقة نظرتك، ووضوح أحكامك، وشجاعتك، وحذرك، وروعة نصائحك؛ وعلى الرغم من كل ذلك، فإن كتاب "المجتثون" فاجأ حتى أكثر معجبيك حرارة. إذ يوجد هنا عمل جدي؛ (ربما ليس مكثفًا بما يكفي)، لكنه مصان دون قلق؛ وهو تأكيد شديد التسلط لدرجة يفرض احترامك، حتى إن ألد أعدائك مضطرون الآن إلى عَدِّك. خلقت، تحت أسماء فظيعة كـ"التربية العاطفية"، نماذج متعبة، لكننا لا يمكن أن ننساها الآن.

قمت بأكثر من ذلك، جمعتها، وصنفتها في درجات، بالأحرى وأفضل من ذلك: بينت حتمية ذلك التدرج، كما يبين أستاذ فيزياء "آنية العناصر الأربعة". فتأسيس الصحيفة، وحياة ستوريل العنيفة، والطريقة التي تصرف بها؛ كل ذلك بثقله ذو تدبير ملحوظ، وغياب فانتازيا رائع. لماذا ظن أن عليه أن يحشو هذا الرسم الجميل بعيدًا عن الفن، بقضية انتخابية، هامة بالتأكيد بذاتها، (دون حتى الاهتمام إذا كانت عادلة أم لا)، ولكنها تملأ الصفحات كلها تقريبًا، وتضخم أقل حركاتها؟ فإذا أتيت إلى كل منها لتجادل، وبتعزيز من الحجج، لربطها بقضيتك العامة، فذلك إذًا لأن تلك الأحداث لم تكن مقنعة بذاتها؟ وذلك لأنك تخشى ألا تعتقد كل ما تعتقد؟ وربما كذلك لأنك إذا تركت فكر القارئ حرًّا لتوصل إلى نتائج مختلفة؟ إن نتيجة مهارتك الخطابية هو أن الأحداث التي تذكرها، بعد أن تحدثت عنها، تبدو وكأنها أخذت من خارج الكتاب، وهي أقل إقناعًا منك، أو لا تستطيع أن تقنع دائمًا كما تريد.

ولأنه، أخيرًا، ينجح سوريه - لوفور، ورينودان، وستوريل، وروميرسباشر، ولو كان مع راكادو مالٌ أكثر لاعتقدنا أنه سينجح. كما أوافق أنه لو لم يغادر راكادو منطقة اللورين أبدًا لما قتل؛ لكنه عندئذ لن يثير اهتمامي

بتاتًا؛ بينما، وبفضل الظروف الغريبة التي تحاصره، هو - كما تعلمون - من يتركز حوله الاهتمام الدرامي للكتاب.

حتى إن كتابك الذي يعنى أيضًا بالحقيقة السايكولوجية، يبدو أنه، رغمًا عنك، لا يثبت شيئًا تمامًا غير هذا: "عندما يجد الجسم نفسه غالبًا في وضع هو ذاته بالنسبة إلى الجميع، فهو يتصرف على نحو عادي؛ لكنه في وضع يطرأ عليه للمرة الأولى، يثبت أصالة، فلا مفر له من ذلك"[1]. **الاجتثاث أجبر راكادو على الأصالة**، يمكن القول، بابتسامة، إن هذا هو موضوع كتابك. ذلك لأن تأكيدك الثابت جدًّا يجعلنا نرغب بالمعارضة، وبتأكيد ذلك: قد يكون الاجتثاث مدرسة في الفضيلة. إنه فقط عندما يطرأ على الجسم ما هو جديد فعلاً من الخارج، حتى لا يتألم لذلك كثيرًا، يسعى إلى ابتداع تغيير حقيقي يسمح له بتملك أكثر تأكيدًا.[2]

إن أندر الفضائل، لأنها لا تدعى **بالغريبة**، تبقى كامنة، ولا تكشف حتى بالنسبة إلى المرء الذي يملكها، فتكون بالنسبة إليه سببًا لقلق غامض، بذرة للفوضى.

وعلى العكس من ذلك، كلما كان المرء ضعيفًا، كلما نفر من **الغريب**، ومن التغيير؛ لأن أقل فكرة جديدة، وأصغر تحول في النظام يتطلب منه فضيلة، وجهدًا في التأقلم ربما لن يتمكن من بذله. ولكن ماذا يعني ذلك؟ لاشيء سوى أنه ضعيف جدًّا؛ لنتابع! للأسف! ليغرس، وسيكون ذلك أفضل له.

---

[1] - إنها صيغة نوردو (Nordau).

[2] - "إن الرخاء لا يولد إلا الجمود، فالضيق مبدأ الحركة".، رونان، "حوارات". أو أيضًا: "نادرًا ما نكتب المزايا التي يمكن الاستغناء عنها".، لاكلو، "العلاقات الخطرة".

ولكن لا تسعوا كذلك إلى تثقيفه. فكل تثقيف هو اجتثاث بالعقل. وكلما كان المرء ضعيفًا، كلما كانت قدرته على تحمل التثقيف أقل. ألا يدعوكم ذلك للقول: "إن الكثير من النساء والأطفال ليسوا سوى من منظر واحد"؛ ترجموا: ليس التثقيف ناجعًا إلا للأقوياء. اعتنوا بالضعيف، احموه؛ ولكن رفقًا بنا، لا تثبتوا به قاعدتنا.

لا يمكن للتثقيف، أي تقديم عناصر غريبة، أن يكون ناجعًا إلا إذا وجد في المرء المعني ما يسمح له بالمواجهة؛ إن من لا يستطيع التغلب عليه يرهقه. فالتثقيف يرهق الضعيف ؛ نعم، لكن القوي يخرج منه أقوى.

إذا كان من الواجب أن يكون هدفنا راحة العدد الأكبر، فإنني أقر أننا نحصل على ذلك بأقل جهد، عندما لا نتحرك من بيوتنا، ولا نتبع على نحو عادي نزعة موروثة... ولكن، ألا يثير إعجابنا أن نرى رجلاً يطلب من نفسه أكبر قيمة ممكنة؟ ففي الرخاء تذوي كل فضيلة؛ والطرق الجديدة والوعرة تقتضيها. أحب (سامحوني على ذلك) كل ما يكلف المرء إما بالفناء، أو العظمة. إن الأحداث التاريخية التي أشعرتنا بالتغريب أكثر، هي بالتأكيد التي سببت ضحايا أكثر، لكنها هي أيضًا التي حمست، وأنارت أكبر عدد من الأبطال. إنه اصطفاء؛ ففي هدوء المعتاد، تنسى كل الأجنحة غير الممدودة، من دون حاجة لأن تكون عظيمة، تنسى أن تكون كذلك؛ فكلما هبت ريح الخارج، كلما اقتضى ذلك مدى أوسع. نعم، ولكن الضعفاء يفنون فيها.

هل يجب علينا أن نواسي أنفسنا قائلين: كانوا ضعفاء؟ لنقل بالأحرى: إن التثقيف الحقيقي للأقوياء فقط؛ وللضعفاء الانغراس، والتغلف بالعادات الموروثة التي ستمنعهم من الشعور بالبرد. أما هؤلاء، ممن ليسوا ضعفاء، والذين

لا يبحثون عن الرفاهية قبل كل شيء، فلهؤلاء الاجتثاث المتناسب ما أمكن مع قوتهم وفضيلتهم، والبحث عن التغريب الذي يتطلب منهم أكبر فضيلة ممكنة. قد يكون بإمكاننا أن نقيس قيمة رجل ما بدرجة التغريب (الجسدي أو الفكري) القادر على السيطرة عليها. نعم، تغريب؛ مما يتطلب من المرء رياضة في التأقلم، وارتقاء إلى ما هو جديد: إنها التربية التي يطلبها الرجل القوي. صحيح إنها تجربة قاسية وخطرة ؛ وهي كفاح ضد **الغريب**؛ ولكن لا توجد تربية إلا عندما يغير التثقيف. أما بالنسبة إلى الضعفاء: اغرسوا! اغرسوا!

تثقيف، تغريب، اجتثاث[1]؛ عمليات يجب أن نتمكن من استخدامها

---

[1] - نجـــد هنا ملاحظة للسيد شارل مورا، يقول: "يقر السيد دوميك، في مجلة "العالمين"، نظرية "المجتثين"، ولكن مع التحفظ التالي: "جوهر التربية خلع المرء من وسطه المربي، إذ يجب عليها أن تجتث. إنه المعنى الاشتقاقي لكلمة "ربى" (Elever)... بماذا يهزأ هذا الأستاذ منا. لن يكون على السيد "باريس" سوى أن يسأله في أية لحظة يمكن لصفصافة، مهما ارتفعت، أن تجبر على الاجتثاث...". – لا، يا سيد مورا، وأنا أشعر بالأسف الشديد لذلك، ولكن الذي يهزأ منا هنا، ليس السيد دوميك بل أنت، ولو كان السـيد دومـيك أقل جهلاً مما تبدو بزراعة الأشجار لكان أجابك، كما أفترض، أن الصفصافة التي تتحدث عنها، لكونها جميلة ومتقنة، لم تولد من دون شك على الأرض التي تظلها الآن، لكنها جاءت احتمالاً من مشتل، كالذي نجده في الكاتالوج الذي دونت منه هذه الجملة لتنويركم:"أشجارنا **أعيد غرسها** (الكلمة مكتوبة بحروف كبرى في النص) مرتين، أو ثلاث، أو أربع مرات، أو أكثر، بحسب قوتها (وهذا يعني : بحسب عمرها)، وهي عملية تسهل إعادة الغرس. وهي متباعدة على نحو مناسب، بهـدف الحصـــول على رؤوس متقنة (هنا، أنا من يؤكد على هذه الجملة، وهذا أحد جوانب المسألة الذي لانتحدث عنه، وهو جانب هام)". (كاتالوج المشاتل: "كرو"، السنة الثالثة والستين، ص 72). أتجهل أيضًا العملية التي تدعى **تشتيل**؟ اسمح لي أن أنقل لكم بعض هذه الجمل المثقفة، لأجلك: "ما إن يصـبح للغرسات بعض الأوراق، علينا، بحسب الأنواع، والعناية الخاصة التي تتطلب، إما **تفريجها** أو **تشتيلها**. التشتيل ذو أهمية كبرى بالنسبة إلى أغلب النباتات. وهناك ملاحظة: إن النباتات كلها يمكن تشـــتيلها عند اللزوم".فيلموران-أندريو، "أزهار الأرض الخصبة"، ص3. إما التشتيل، أو التفريج. إنه خيار رهيب يطرحه عليك العالمان النصيران، السيد كرو والسيد فيلموران-أندريو تخلوا إذًا عن البحث عن أمثلتكم في مجالهم. وإذا لم يكن ذلك كافيًا لإبطال نظرية السيد باريس، هبني على الأقل بأن ذلك لم يكـــن يقويهـــا كذلك... (إن المقطع الذي ذكرته لـــمورا ذكره باريس في "مشاهد من الوطنية ومذهبها").

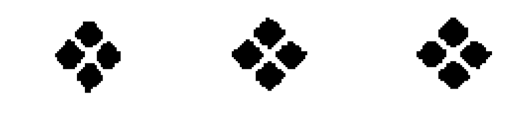
بحسب قوة كل واحدة منها، إذ نجد فيها خطرًا عندما لا يكون هناك منفعة؛ فليحتضر الضعفاء فيها. هذا ما يبينه "المجتثون"؛ ولكن، أنغضُّ من أبصارنا عن منفعة القوي لكي نحفظ الضعيف من الخطر؟ فليشتد بأس الأقوياء فيها، وهذا ما يبينه "المجتثون"، أو على الأقل، ما لا يبينه سوى رغمًا عنك.

ذلك، لأن طرح هذا الخيار الصعب عندها أمامك سيكون: إما لدعم نظريتك وبيان خطر الاجتثاث، برسم مخلوقات ضعيفة جدًّا، ووضيعة، تدفعنا لأن نصرخ: أسفي عليهم؛ أو لدعم روايتك، برسم مخلوقات قوية لدرجة كافية تجعلها لا تتألم من الاغتراب، وهي على قدر من الأهمية لا يسمح ببطلان، نظريتك.

أعلم جيدًا أن هناك العديد من هذه النقاط التي يمكن معارضتها إلى ما لانهاية؛ كذلك، ما كنت أكدت مطلقًا كل هذا التأكيد لو لم تؤكد أنت بشدة العكس.

ما يبقى مع ذلك مؤكدًا، هو أن أبناء اللورين، هؤلاء السبعة الذين رويت قصتهم، لو لم يكونوا قد جاؤوا إلى باريس، لما استطعت كتابة "المجتثون"؛ ولما كتبت هذا الكتاب، لو أنك لم تأت أنت إلى باريس؛ ولكان ذلك من بالغ الأسف، لأن هذا الكتاب الثقيل، ذا التوتر الزائد، ولكن المثير للإعجاب بسبب اهتماماته ذاتها، يعيد إلى مكانها الوضيع العديد من الروايات الجديرة بالإهمال، والتي نخشى أن نشغل بها، لعدم توفر الأفضل.

كانون الأول/ ديسمبر 1897



نـــزاع الصفصافـــة[1]

(رد على السيد مورا / Maurras)

عندما نشر مقالي عن "المجتثون" في الارميتاج (Ermitage) عام 1897، لم يعره القراء اهتمامًا كبيرًا. وفي العام الماضي، كنت بصدد جمع بعض صفحات النقد في كتاب فأعدت قراءة هذا المقال المنسي؛ ولما لم أجده سيئًا جدًّا، أضفته إلى المقالات الأخرى، كما هو، مع ملاحظة جديدة، مع ذلك، للسبب التالي:

بين عامي 1897 و1902، نشر مقال للسيد دوميك (Doumic)، رد عليه في الحال السيد مورا. علمت بالمقال والرد من خلال "مشاهد ومذاهب" للسيد باريس. ذكرت تلك الملاحظة مرات عدّة، وأشعر بالخجل لذكرها مرة أخرى، إذ سيحفظها القراء عن ظهر قلب، ليكن:

"يقرّ السيد دوميك في (مجلة العالمين) (Mondes–Revue des Deux) نظرية "المجتثين"، ولكن مع التحفظ التالي: "جوهر التربية خلع المرء من وسطه المربي، إذ يتوجب عليها أن تجتث. إنه المعنى الاشتقاقي لكلمة "ربى"... بماذا يهزأ هذا الأستاذ منا، لن يكون على السيد باريس سوى أن يسأله في أية لحظة يمكن لصفصافة، مهما ارتفعت، أن تجبر على الاجتثاث...".

في تلك الآونة، كتب الكثير من المقالات عن الاجتثاث، وقد وجدت أن مقال السيد مورا لم يكن ذا صبغة جميلة. سمحت نفسي أن ألفت نظره إلى تهور

---

[1] – نشر هذا المقال في مجلة الـــ"ارميتاج"، عدد تشرين الثاني/ نوفمبر 1903.

سؤاله؛ إذ كان، في واقع الأمر، أكثر من سهل الإجابة بأن تلك الصفصافات المثالية كانت قد خرجت من مشتل، على وجه الاحتمال، وأضفت أن هذا المشتل هو كذلك الذي نجده في الكاتالوج الذي نقلت منه هذه الجملة:

"أشجارنا أعيد غرسها (الكلمة مكتوبة بحروف كبرى في النص) مرتين، ثلاث مرات، أربع مرات، وأكثر، بحسب قوتها (وهذا يعني بحسب عمرها)، وهي عملية تسهل إعادة الغرس؛ وهي متباعدة على نحو مناسب، بهدف الحصول على رؤوس متقنة (أنا من يؤكد هذه الجملة هنا)".

ولأن السيد مورا كان قد كتب آنفًا: "أعترض علانية أن يكون السيد أندريه جيد لا يمكن تبريره من قبل النقد"؛ لم يكن مستعدًّا للإجابة بشيء. كذلك أكد: "إن فكره، وموهبته، وبراعة خياله ذوو تأنق مكتمل؛ فهي تخسر إذًا لو عرفت من كل الجهات. كما أنها لا تحتمل إلا عبر ظل شبه رسمي، و "فضاء – معتم" ملائم.". إذًا، مراعاة لي، كان يجب أن يبقوني في الظل.

ذلك ما لم يتفضل السادة فاجيه (Faguet)، وبلوم (Blum)، وريمي دو جورمون (de Gourmont) بفهمه. لقد أضافوا إلى وقاحة قراءتي، وقاحة التحدث عن كتابي، التحدث عنه على نحو رائع؛ وأكثر من ذلك، ذكروا ملاحظتي.

لم يتمسك السيد مورا بذلك، وحذفني خلال ثمانية عشر عمود من مجلة الجازيت (Gazette).

إن مقالاتي عن السيد باريس، الذي أصغي إليه دائمًا، وأعبر عن إعجابي به غالبًا، والذي كنت سأكن له الحب ماحييت، لو لم يكن قد منعني من ذلك، في بعض الأحيان. إن مقالاتي هي من أكثر المقالات اعتدالاً، ضد نظرية لا ألوم فيها إلا الإفراط، وأحقد عليها لأنها أفسدت صفحات أحد أكبر كتابنا.

إن نظرية الانغراس التي يطالب بها، أعتقد أنها جيدة في واقع الأمر للضعفاء، للأغلبية. أوافق على أنه من الواجب الاهتمام بهم، لأن الأفراد الذين ينجون منها يهتمون بأنفسهم لدرجة كافية جدًّا، ولا يمكن أن نعتمد عليهم، لكنني أدعي أن هؤلاء يجدون الفائدة في الاجتثاث، وأن الانغراس، على العكس، يمنعهم من ذلك. هم أيضًا ضروريون للبلد. "تثقيف، تغريب، اجتثاث -كما ذكرت في نهاية مقالي الأول- عمليات يجب أن نتمكن من استخدامها بحسب قوة كل واحدة منها، إذ نجد فيها خطرًا عندما لا يكون هناك منفعة؛ فليحتضر الضعفاء فيها، هذا ما يبينه "المجتثون"؛ ولكن، أنغض من أبصارنا عن منفعة القوي لكي نحفظ الضعيف من الخطر؟[1] فليشتد بأس الأقوياء فيها، وهذا ما يبينه "المجتثون"، أو على الأقل، ما لا يبينه سوى رغمًا عن السيد باريس."

"فإذا كان أبناء اللورين السبعة في رواية السيد باريس (Barrés) قد أخطؤوا المجيء إلى باريس، لأنهم غرقوا فيها تقريبًا، فلا ينتج عن ذلك أن ثامنًا سيكون على خطأ في اتباع مثلهم ؛ لأن هذا اللوريني الثامن ربما قد يكون واحدًا مثل "باريس"، كما كتب السيد دو جورمون ملخصًا خاتمتي، ثم ختم بدوره : "وهكذا انتهى هذا الجدل بمجاملة".

لكن السيد مورا لا يفهم الأمر كذلك، فهو يمقت المصالحات، والزيت الذي كنا جلبناه للجروح، سكبه على النار. أنا أشك في أنه قرأ مقالاتنا، فبدلاً من أن يرد عليها على الأقل، هو يرد ببساطة على الملاحظة التي ذكر اسمه فيها.

[1] – كنت أقول أعلاه: لا يكون التثقيف، أي تقديم عناصر غريبة، ناجحًا إلا إذا وجد في المرء المعني ما يسمح له بالمواجهة. إن من لا يستطيع التغلب عليه، يرهقه. ...الخ. لا يمكنني مع ذلك أن أذكر مقالي كله وإذا كان السيد مورا لم يقرأه، فلا حيلة لدي. ولكن لماذا يتحدث عنه إذًا؟

والنـــزاع الذي يثيره من جديد، لا يدخل في صلب الموضوع؛ إنه هو من يعمده: "نزاع الصفصافة". يجب ألا يكون مخطئًا لاتخاذه الصفصافة مثلاً. ولكن ليس من السهل إثبات ذلك. سيتحدث بقوة وطويلاً. ثمانية عشر عمودًا مقابل عشرين سطرًا. لقد اقتنعت.

نقرأ في مجلة "جازيت دو فرانس" (Gazette de France) بتاريخ 14 أيلول/ سبتمبر 1903، بعد ذكر ملاحظتي : "إن هذا الدرس في زراعة الأشجار أدخل إلى نفسي السعادة. لقد اكتشف السيد أندريه جيد فكرة التشتيل في دراسة السيد فيلموران أندريو، وإعادة الغرس في كاتالوج المشاتل" كرو" (Croux)."

أتجاوز ذلك. ليس من المفروض إطلاقًا أن يعلم السيد مورا، أو القراء، أنني أعيش تسعة أشهر من اثني عشر شهرًا في الريف، حيث أنظر إلى حديقتي أكثر من كتبي، ولا حتى أن جمعية مزارعي النورماندي منحت مشتلي الميدالية الذهبية، منذ عدة سنوات -كان يجب أن تسنح فرصة كتلك لأفصح عن ذلك...

يتابع مورا: "إن الدهشة الساذجة التي يظهرها السيد جيد، عندما كشف لنا التشتيل وإعادة الغرس، هي من دون أدنى شك غريبة على وجه الإطلاق على أولئك الذين من بيننا... الخ ؛ ولكن، إذا كان هذا الانفعال الرائع ينقصهم، فهم امتنعوا أيضًا عن إدخال أناس شرفاء كالسيد إميل فاجيه، وريمي دو جورمون في كلامهم... ثمة خلط يثير الضحك بين إعادة غرس واجتثاث. لو كنا مكان السيد أندريه جيد، الكاتب الدقيق، والناقد الصعب، لما واسينا أنفسنا من تلك الحادثة المزعجة".

شكرًا على المجاملات، ولكن، ياسيد مورا، يبدو أنك لست متأكدًا تمامًا من أن قراءك لن يكونوا من أنصارنا؛ هي تلك بداية مقالة السيد جورمون:

"يجب أن **نقابل** كلمة السيد باريس المتخيلة "المجتثين"، كما أعتقد، **بكلمة أخرى** تعبر عن الفكرة المادية ذاهّا، وعن فكرة سايكولوجية مختلفة تمامًا: المغروسين ثانية. يمكن استخدام الكلمة الأولى أو الثانية بحسب المعنى المقصود، أي إذا كنا نتحدث عن امرئ كان تغيير الوسط بالنسبة إليه رديئًا، أو عن امرئ وجد بأسًا جديدًا بسبب إعادة غرسه في أرض جديدة".

إن قراءة بعض الصفحات من كتاب السيد أندريه جيد الجديد أوحى بهذا التلميح... وهو فكر منطقي جدًّا، صدم بنظرية السيد باريس كنظرية مطلقة. وهو يعترف أن الاجتثاث غير ملائم للطبائع الضعيفة، وأنه من المستحسن أن يعيش أغلب الناس ويموتوا حيث ولدوا. لكنه يعتقد أن إعادة الغرس ناجحة للأقوياء، وأنها تزيد من بأسهم أيضًا. هنا أيضًا، أمثلة مدعمة لتلك النظرية؛ لا يمكنني أن أذكر المقال كله[1]، إنه رائع.

إذًا، لنعد إلى الصفصافة. ولأن السيد مورا لم يكن "بستانيه العجوز ماريوس" إلى جواره، فهو يدعو إلى نجدته " أحد هواة البستنة الكبار الذين يقرنون متع فنهم بالثقافة الفكرية العالية." لنثبت!

يقول الهاوي الكبير: "... وعندما يصبح لتلك الأغصان (أي أغصان الصفصافة) أوراق، وتبدو أنها من دون جذور... " يقاطع السيد مورا: نجتثها ؟

- لا! نفرج المشتلة، أي ننــزع ما شئنا من الشتلات الأقوى لنصنع

---

[1] – "المجلة النقدية الأسبوعية" (Weekly Critical Review)، في 30 تموز/ يوليو.

منها **الأشجار بحسب الاختيار**. (إنه أنا من يؤكد على هذه الجملة)، أو نـــزع الشتلات الأكثر عددًا، والأدق، لإعادة غرسها في ممرات أقل تقاربًا، حتى نسمح للجذور بالنمو على نحو جيد.

– وإذا أردنا تصديرها ؟

– نغلف الجذور بكثير من العناية حتى لا تجف في الطريق.

إيه! قسمًا، هل ادعيت شيئًا آخر ؟

ولكن، بعد ذلك، يتابع السيد مورا موضحًا لنا:

"الخلاصة، إن رفع النبتة، ونقلها (إلى غراس آخر)، وإعادة الغرس، والتشتيل، وإعادة الزرع، وحتى النـــزع، عمليات لا علاقة لها بالاجتثاث. إذ لا نجتث إلا الأشجار الميتة، أو تلك التي نضحي بها." وبعدها:

"شرحت عندها لبستانيي ماذا ندعو الآن **بمجتث**، بحسب تعبير "باريس" القوي والدقيق... قلت كيف **فصلت** التربية السيئة لدى هؤلاء الشباب **الجذور** (إنه السيد مورا الذي يؤكد هنا) التي تربطهم بمنطقتهم اللورين... الخ، ...الخ."

هانحن نصل! تعني "مجتثون" بالنسبة إلى السيد مورا "من فصلت جذورهم". لماذا لم يقل ذلك قبلاً ؟ لكنت تركت صفصافته بسلام[1].

فهمنا دون مشقة الاستعارة التي استخدمها السيد باريس، فكتاباته كانت توضحها تمامًا ؛ ولكن مهما تكن هذه الاستعارة فصيحة، إلا أنه من المؤسف أن

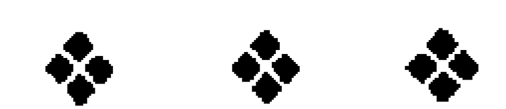
---

[1] – قد يحصل، لا قدر الله لك يا سيد مورا، وحتى غالبًا، أن نقطع تلك الجذور بضربة مشذب لحظة إعادة الغـــرس، حتى نضمن استنباتها أكثر، لأنه عندها تتشكل في الحال جذور جديدة، وتنبت الشجرة أفضل، لأن الشجرة القديمة قطعت. تعلمنا كاتالوجات أصحاب المشاتل، ودراسات زراعة الأشجار أنه من المهم فصل الجذر المركزي الوتدي، أي الجذر نفسه.في ("الأرض والأموات").

تكون زراعة الأشجار المجال الوحيد الذي تحمل فيه كلمة **"مجتث" معنى محددًا**، وأن يكون هذا المعنى مختلفًا عن المعنى الذي دعا السيد باريس لاستخدامه، تحت طائلة أن نجد جميع الأمثلة تقريبًا التي سيبحث عنها في هذا المجال تناقض بشدة نظريته. إن خطأ السيد باريس الذريع اليوم، بواسطة نزاع الكلام العبثي هذا، هو أنه جعل الخطأ الذي لم نكن قد لاحظناه جيدًا ملموسًا، بادعائه إدخال هذا المعنى الجديد لكلمة **مجتث: من فصلت جذوره**، في زراعة الأشجار، حيث كلمة مجتث لم تعن أبدًا، ولن تريد أن تعني سوى: **من اقتلعت جذوره من الأرض**. إنه المعنى الوحيد الذي يعطيه، ويمكن أن يعطيه معجم ليتريه (Littré).

قد يقال: ولكن ما أهمية الكلمة إذا كان الشيء ...

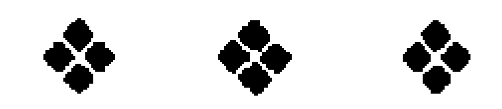
- ربما لا أهمية للكلمة مطلقًا؛ ولكن خلف خطأ الكلمة يسارع خطأ الفكرة ويأوي. ولو لم يكن السيد مورا هنا يشعر بأن هذا الخطأ جسيم جدًّا، لما استخدم كل تلك العناية اللاذعة، ولا كل تلك الصعوبات في الدفاع عنه.



النورماندي واللانجدوك الأسفل[1]

ثمة أراض أخرى أجمل، وأعتقد أنني لكنت فضلتها؛ ولكن من هذه ولدت. ولو استطعت لكنت جعلت نفسي أولد في "البروتاني"، في "لوكمارياكيه" الورعة، أو قرب "بريست"، أو في "مورجا" ؛ ولكننا لا نختار أهالينا. كما إنني أعتقد أنني ورثت هذه الرغبة مع الدم الكاثوليكي والنورماندي لعائلة أمي، ومع دم اللانجدوك البروتستانتي لعائلة أبي. لا أريد أن أختار بين النورماندي والجنوب، ولن يكون بإمكاني الاختيار، وأشعر أنني فرنسي على نحو لا أكون فيه كذلك من قطعة واحدة من فرنسا، ولا أستطيع أن أفكر، أو أشعر بخاصة كنورماندي، أو جنوبي، ككاثوليكي أو بروتستانتي، بل كفرنسي. ولأنني ولدت في باريس، أفهم على حد سواء لغة الـــ "أوك" (Oc)، ولغة والـــ"أويل" (Oil)[2]، الرطانة النورماندية، واللهجةالموسيقية للجنوب. وإنني أحتفظ معًا، بطعم النبيذ، وطعم السيدر (cidre)، بحب الغابات الموغلة، وحب البراح، بحب شجرة التفاح الأبيض، وشجرة اللوز الأبيض.

لا أختار هنا أيضًا: إن عدم ذكر أحد هذين البلدين سيكون نكرانًا للجميل؛ وبما أنكم تدفعونني للحديث، اقبلوا أن أتحدث عن الاثنين.



---

[1] – ظنـــت مجلـــة "الغرب" (L'Occident) أنه من المهم أن تطلب من عدد من الكتاب أن يشرحوا مظاهر الأرض الغربية، كان هذا المقال الأول في سلسلة مكرسة لمناطقنا في فرنسا.

[2] – "أوك" (Oc) كلمة كانت تعني "نعم" في القرون الوسطى، في منطقة جنوب نمر اللوار. وهي تعني اليوم مجموعـــة اللهجات العامية المحكية في جنوب فرنسا، وتقابلها كلمة "أويل" (Oil) التي تعني "نعم" في منطقة شمال اللوار، وتعبرعن لهجات الشمال. المترجمة.

- I ـ -

من أطراف الغابات النورماندية، أتذكر صخرة حارقة، وهواء معطرًا ملفحًا بالشمس، وباعثًا روائح الزعتر والخزامى، وغناء الزيزان الحاد، ممتزجة في آن معًا. أتذكر تحت رجلي، لأن الصخرة وعرة، في الوادي الضيق الفار، وطاحونة، ونساء تغسل، وماء منعشة أكثر لأنها كانت موضع رغبة. أتذكر، بعد ذلك بقليل، الصخرة من جديد، لكنها أقل وعورة وأكثر رأفة، وأسوارًا، وحدائق، ثم أسطحة، ومدينة صغيرة ضاحكة: "أوزيس" (Uzés). هنا ولد أبي، وأتيت عندما كنت طفلاً.

كنا نأتي إليها من "نيم" (Nîmes) بالسيارة، وكنا نعبر نهر جاردون (Gardon) على جسر القديس نيكولا. كانت ضفافه في شهر أيار تغطى بالزنابق كضفاف الـــ "أنابو" (Anapo). هنا تعيش آلهة الإغريق. وجسر دو جارد (du Gard) قربه...

وفي وقت لاحق، عرفت آرل (Arles)، وأفينيون (Avignon)، وفوكلوز (Vaucluse)... إنها أرض لاتينية تقريبًا، ذات ضحك رصين، وشعر واحد، وقساوة جميلة. لا رخاوة هنا. ولدت المدينة من صخر، وتحتفظ بنبراتها الحارة. وفي قساوة هذا الصخر، تبقى روح العصر القديم مثبتة، ومخطوطة في اللحم الحي والقاسي للعرق، فتصنع جمال النساء، وتألق ضحكتهم؛ وتصنع فخر الرجال، وتلك الثقة السهلة بعض الشيء لهؤلاء الذين قيلوا سابقًا في الماضي، لم يبق لديهم سوى أن يقالوا من دون جهد، ولم يعد لديهم شيئًا جديدًا حقًا للبحث

عنه. أقصد تلك الروح التي مازالت في صرخة الزيزان اللامعة، استنشقها مع النباتات العطرة، وأراها في الأوراق الحادة للبلوط الأخضر، وفي الأفنان الدقيقة لأشجار الزيتون...

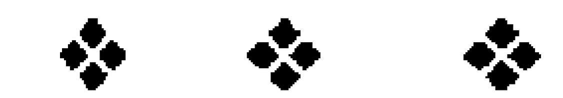
من أطراف البراح المشتعل، أتذكر عشبًا سميكًا نديًا باستمرار، وأفنانًا متعرجة، ودروبًا مقعرة ظليلة ؛ وغابة تتبدد فيها تلك الدروب... ولكن آخرون تغنوا سابقًا بأرض الكالفادوس (Calvados) الخضراء.

هنا لا أثر لغناء الزيزان، فكل شيء ينم عن الرخاوة والترف ؛ وتحت النبتة لا يظهر الصخر الواضح أبدًا. هنا تعيش آلهات أخرى، ورجال آخرون ؛ الآلهة جميلة، كما أعتقد، والرجال قبيحون. فالعرق، مثقلاً بالرخاء، ولا يفكر مع ذلك إلا بزيادته، يشوه. ولأنه غير قادر على الغناء أو الموسيقا، فهو لا يهتم إلا بشرب الكحول، خلال أجمل ساعات فراغه. هنا، وحده حب الربح ينهي الكسل ؛ فالمرء المتراخي يترك أثمن خيراته وأندرها تفر من بين يديه...

ولكن، ربما كانت مزايا العرق النورماندي الأقل وضوحًا من مزايا الجنوبيين، تكتسب لدى هؤلاء الذين مازالوا يحتفظون بها، قوة كبيرة لدرجة لا يستطيع فيها لحم ثقيل على إرغامهم، فتكسب تلك المزايا من الرصانة والعمق ما تفقده من البريق والمساحة.

فبدءًا من بلد الـ"كو" (Caux)، يتغير كل شيء، إذ تحل الحقول الواسعة محل المراعي، ويصبح المرء أكثر عملاً وأكثر اعتدالاً، والنساء أقل تشوهًا. وفي الخامس عشر من شهر تموز الحالين حين كنت أكتب هذه الأسطر، قرب إترتا (Etretat)، جالسًا أحيانًا، ومتجولاً تحت شمس الجنوب الحارة في أحيان أخرى، لم يبد لي هذا الريف أجمل من الآن. كانت بضع نباتات كتان مازالت مزهرة.

إنهم يقطعون نباتات السلجم والجودر المحصودة. لقد اشقرت سنابل القمح في بضعة أيام، والمحصول ينبئ بالخير. من هنا وهناك، في أماكن محددة، في كل مكان، شقائق نعمان كبيرة تخلع على الأرض حمرة.



– II –

إن بعض الأماكن التي أتحدث عنها ليست منطقة النورماندي كلها، ولا الجنوب كله، كما الجنوب والنورماندي ليسا فرنسا كلها.

أفكر بحزن لو أن مصادفة ما قربت بين الفلاح النورماندي الذي أعرف، ورجل الجنوب الذي أعرف، ليس فقط أنهما لن يتحابا، ولكن أحدهما لن يتمكن من فهم لغة الآخر. مع أنهما فرنسيان هما الاثنان.

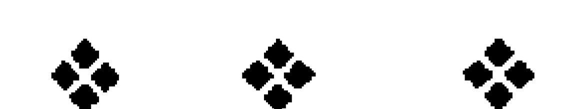
ماذا تمثل "مدينة فرنسية" بنظر ألماني، أو إيطالي، أو روسي؟ لا أدري. لا أملك بعدًا كافيًا لكي أفهم ذلك.

أرى منطقة الـبروتاني، والـنورماندي، وبلد الـباسك، والـلورين؛ وبجمعها أصنع فرنسا بلدي. ففي السافوا (Savoie)، أعلم أنني في فرنسا، وأعلم أنني أبعد من ذلك بقليل لن أكون فيها. أعلم ذلك، وأريد أن أشعر به. ولكن، هل هو ضم بسيط سيصنع أرضًا فرنسية ؟ لا؛ كما لن تكفي معاهدة تعيسة لجعل الألزاس واللورين أرضًا ألمانية؛ فألمانيا فهمت ذلك جيدًا. ولكي يتشكل الشعور بوحدة بلد ما ويشتد، يجب أن تمتزج العناصر المختلفة التي تؤلفه، وتتقاطع، وتندمج. إن مذهب الإنغراس، المطبق بصرامة شديدة، بحمايته تنافر العناصر الفرنسية المختلفة وتأكيدها، يخشى أن يجعلها لا تتفق إلى الأبد، وأن يشكل من سكان الـبروتاني، والـنورماندي، والـلورين، والـباسك، بروتانين، ونورمانديين، ولورينيين، وباسكيين، أكثر منهم فرنسيين. لاشيء أكثر

خصوصية من فكر تلك المقاطعات، ولاشيء أقل خصوصية من العبقرية الفرنسية. من الحسن أن يولد **فرنسيون** كفيكتور هوجو ... من دم بروتاني ولوريني معًا، اللذين يحملان في داخلهما معًا أكثر ثروات فرنسا تناقضًا، ثم ينظموها، ويجبروها على الوحدة.

لنقل أيضًا: توجد أراض براح أكثر وعورة من أراض الـــبروتاني؛ ومراع أكثر خضرة من مراعي الـــنورماندي؛ وصخور أشد حرارة من صخور آرل؛ وسواحل أشد زرقة من سواحلنا على بحر المانش، وأكثر لازوردية من تلك التي في جنوبنا؛ لكن فرنسا تملك ذلك كله معًا. والعبقرية الفرنسية ليست، للسبب ذاته، كلها أراض براح، ولا كلها مزارع، ولا كلها غابات، ولا كلها ظلال، ولا كلها نور ؛ لكنها تنظم، وتمسك في توازن منسجم تلك العناصر المختلفة المقترحة. وهذا مايجعل من الأرض الفرنسية أكثر الأراضي كلاسيكية ؛ كما صنعت العناصر الشديدة الاختلاف: الإيوني (ionien)، والدوري (dorien)، والبيوسي (boétien)، والأثيني (أتيكي) (attique)، الأرض الإغريقية الكلاسيكية.

تموز/ يوليو 1902



الفصل الثالث
رسائل إلى أنجيل
1900 - 1898

"نحن لا نقوم سوى بانتقاد بعضنا الآخر. كل شيء يكتظ بالتعليقات؛ ومن الكتاب من هو باهظ الثمن".

مونتيني، المجلد الثالث، 13.

نشرت هذه المقالات دون انتظام في الـ"ارميتاج"، خلال الأعوام 1898، و 1899، و 1900.

- I -

لا، أيتها العزيزة أنجيل، أنا مصمم تمامًا على ذلك؛ لن أوصي بكتابك في مجلة "مركور" (Mercure de France)؛ أولاً لأن صوتي ليس له هناك الأهمية التي تعتقدين، ثم، لأنه لو كان له هناك أهمية أكبر لاستخدمته أولاً لآخرين غيرك.

يالها من فكرة غريبة اخترت كتابتها! ألم تستطيعي حقًا أن تمنعي نفسك من ذلك؟ ليس بالتأكيد لأن كتابك ليس مليئًا بميزات روحك الرائعة، وأرواح كثيرين آخرين؛ ولكن من لا يعرفها، يا أنجيل؟ تكتبين لي إنه يتوجب علي أن أحبها، بما أني سبق أن كنت أحبها في آخرين؛ ولكن هذا هو بالتحديد السبب، يا صديقتي العزيزة. تظهرين حبًا خارقًا للطبيعة لكي تحوزي على إعجابي، وكأنما هنا يرقد الخلاص المؤكد؛ ولكن الخلاص ليس في الطبيعة، إنه في الحب، يا صديقتي العزيزة... ثم، أنت لا تحبين الطبيعة إلى هذا الحد ؛ أتذكر جولتنا في "سورين" (Suresnes)؛ كنت تبصقين قشور العنب...

آه! إذا عدت للكتابة، لا تبالي إذًا بنيل إعجابي؛ فهكذا تحصلين عليه حقًا؛ وهكذا تثيرين اهتمامي. آه! متى إذًا ستعلمين، يا صديقتي العزيزة، وستجرؤين على إغاظتي قليلاً بقوة! أنا متأكد من أنك لم تفكري أبدًا بالإمكانيات التي يسمح بها بياض الصفحات. ولكن، قبل تناول الريشة، بأي عبوديات معقدة تعتم الصفحة مسبقًا! إن كل تعاطف، وكل نظرية، وكل رفض يقيدك؛ وكم يضيق المجال الأبيض! أنت لا تؤكدين أبدًا، بل تتركين نفسك ترسم صورتك. فلا تشغلين (مبتسمة دائمًا!) سوى المكان الذي يترك لك. كل شيء يملى عليك، وأنت لا تبدين أية معارضة! ثمة أصدقاء قالوا لك إنه يجب التعبير عن الفرح مهما كلف الأمر: وهذا مؤسف؛ أنت ولدت لتكوني سعيدة؛ وها أنت مرغمة، وابتسامتك مصطنعة. نلوم حولك الحبكات، ونحلم بقصص من دون أحداث: وهذا مؤسف؛ اتفقتم على الحبكات، و لم يعد لها أثر في كتابك؛ إذ نسير فيه كما في قلب حقل. قد تكون كل صفحة ساحرة بذاتها، أعلم ذلك، أعلم؛ ولكن الكتاب بذاته غير موجود، بشكل يتوجب فيه إذًا أن تكون كل صفحة ساحرة أكثر، أو أن يتوفر طبع مدهش، أو ربما أسلوب... ولا تدفعيني أكثر، أي عزيزتي أنجيل، وإلا انتهيت إلى القول: لاشيء يثير اهتمامي في كتاب ما سوى كشف موقف جديد في الحياة.

أنا أبالغ...

ولكن، أعلم أن بودي لو استطعت عدّ عمل الفنان كعالم مصغر كامل؛ غريب برمته، حيث يكمن مع ذلك تعقيد الحياة. أود أن أشعر أن فيه فلسفة خاصة، وعالمًا أخلاقيًّا خاصًا، ولغة خاصة، ودعابة خاصة...

يا للسماء! نحن نتحدث بخصوص كتابك الرقيق، فإلى أين وصلت تائهًا؟...

وعلى العكس، أليست مصيبة في عصرنا ذلك الخوف من أن يبدو المرء عاديًا، وتلك الرغبة في العبقرية، وذلك الاحتقار للموهبة؟ انظري إلى السيد "ميربو" (Mirbeau)... وبما أنك أنت التي تعرفينه، ولك تأثير عليه، قد يتوجب عليك مهمة أن تقرئي عليه مقالاته. إنها مقالات غبية. لأنه بالتأكيد عبقري؛ ولكن من المؤسف أنه لم يعد يملك موهبة. يجب أن تتوفر الموهبة حتمًا، ياصديقتي العزيزة، لجعل بعض العبقرية محتملة.

في مقاله الأخير، يعد أحد السادة بتلات زهرة؛ يقول : "واحدة، اثنتان، عشر، عشرون...".

ماذا نرى في ذلك، إنه "ميربو" بالتحديد. قولي له إن ذلك ليس صحيحًا، وإن ذلك كله يدخل في مجال البلاغة؛ لأن العد على نحو جدي هو العد بصعوبة. ولكن هكذا كان: لو كان السيد "ميربو" أكثر صدقًا، لكان أقل فظاظة، ولو كان أقل فظاظة، لأصبح لاشيء على الإطلاق. لا، عزيزتي أنجيل، لو كان يملك بعض الموهبة، لما تجرأ، كما أعتقد، على الكتابة ثانية. آه! لنتمنى له الموهبة، يا عزيزتي أنجيل![1].

لنتحدث بالأحرى عن السيد "دو كوريل" (de Curel)، لأن السيد "دو كوريل" يفتقر بخاصة إلى العبقرية. فمسرحياته ذات جرأة في الفكر كبيرة، وذات خجل في التقديم، كما كان من الملائم آنذاك.

وبعد السيد "ميربو"، أخذ هذا الخجل يبدو تقريبًا تهذيبًا رائعًا حقًا؛ فالسيد "دو كوريل" يترك له مجالاً في الحديث باستمرار، عبر أحد شخصياته؛ بحيث أننا، أنى اتجهنا، مرغمون على اتباع رأيه. ويبقى المؤثر الدرامي لمسرحياته

---

[1] - انظر الصفحة 210 عن ميربو.

إذًا تابعًا كلـــيًّا على وجه التقريب لطرح الأفكار؛ ويجدر القول إنه طرح رائع. ولكن الخطأ الدرامي هو أن الفكرة تصبح أهم بذاتها من الشخصية التي تعبر عنها، بينما يجب ألا يعبر عن **الأفكار** إلا عبر **الحدث**، أو، بتعبير ثان، يجب ألا توجد أفكار، أو، بتعبير ثالث أيضًا، يجب أن تكون **الفكرة** حالة، في المسرح طبعًا. والأفكار المنتحلة التي يطلقها بلسان الشخصيات ليست أبدًا سوى آراء يجب أن تكون تابعة للشخصيات؛ وهم **بخاصة**، لا يعبرون بواسطتها، إذ يجب ألا تكون سوى المحتوى الواعي لتصرفاتهم. أما الدعم غير الواعي والأهم، والأجدى، والأقوى، إنه الطبع ذاته.

كذلك، يمكننا أن نقول إن الطبائع في أعمال السيد "دو كوريل" مراقبة مدروسة على نحو جيد جدًا؛ نشعر بخاصة أنه يحرسها بعناية بالغة، وأن مسرحياته متقنة الصنع. اعترف هامسًا أنني أفضل "أوبو" (Ubu)، وأصفق بكل قوتي لـــ"وجبة الأسد" (Repas du Lion)، و"المعبود الجديد" (Nouvelle Idole). إني أعود إليهما عدة مرات، وأجر معي الآخرين، لأن هاتين المسرحيتين، كما هما، تبقيا أعلى بكثير من الحماقات التي عودتنا عليها المسارح. وأصفق كيلا أنصر الأغبياء، ذلك لأن دور الأذكياء بالتأكيد هو التصفيق هنا، بشرط أن يقولوا **بعد ذلك** ما يشاؤون فيما يتعلق بالقيود.

لا أعتقد، مع ذلك أنه يمكن لمسرحيات كتلك أن تدوم، إذ **لا جمال** فيها؛ فأرستقراطيتها الفكرية تداعبنا (تداعبك أنت على الأقل، يا عزيزتي أنجيل، فأنا أفضل الفظاظة)، وتجعل الرقيقين يقولون: "كم هذا مكتوب على نحو جيدا!" بالتحديد، عندما يتوقف الأسلوب تمامًا عن كونه أسلوبًا منحدرًا، من دون أن يأتي لذلك بجمل جميلة حقًا. يوجد فيها (كما أذكر في "المدعوة") مقارنات

مطولة وشاقة... وعلى الرغم من هذه التحفظات كلها، فأنا أحب في السيد "دو كوريل" استقامة فنية عالية وكاملة، وإيمانًا عميقًا غالبًا ما كان يثير انفعالي أكثر من الدراما...

كنت أود أيضًا أن أحدثك عن "النساجون": إنها مسرحية قوية أكن لها الإعجاب، لكنها تثير سخطي، ولا يهدأ غضبي طوال مدة العرض. أود أن أعترض، وأصرخ: أنا لا أبالي...، لأن هؤلاء الناس في خاتمة المطاف لا يهمونني إلا لأنهم يشعرون بالجوع، وإذا توقفوا عن التضور جوعًا لن يثيروا اهتمامي البتة. كذلك، كوني على ثقة أنهم لن يأكلوا طوال خمسة فصول؛ وهانحن مضطرون لأن ننفعل. هل أجرؤ على الكتابة أن من بين مختلف الطرق التي تؤدي إلى الموت في المسرح، إن الموت جوعًا أقلها **أهمية**. لأننا أخيرًا، عندما نشاهد ذلك، يكون ذلك بعد الطعام مباشرة... إلخ.

من المؤكد أن معنى الحالات هو ما يصبح في المسرح الفصاحة ؛ لكن الضوء الذي يلقيه هنا غير موجود إراديًّا، وغير منتشر، بل مفاجئ، ويتوقف عند المنصة وحدها، فلا يضيء شيئًا حولها، لا يضيء بل يبهر...

وإذا كان الحضور، أي المشاهدون لم يتناولوا كفايتهم من العشاء، إذا كانوا جائعين، أو فقراء، فسيتحمسون للجرائم كلها؛ وينبهرون، إذ لا يرون شيئًا غير ذلك: لقد عصب لهم الكاتب عيونهم بالنار. إنها مرآة يحطمونها (كم هو رائع صوت الزجاج المحطم على المسرح!) ولكن قد يكون ذلك جيدًا في العمل الفني أيضًا... أوه! كم هي بعيدة، الأعمال الفنية، عن هذه المسرحيّة! أوه! كم استبعدها هوبتمان (Hauptmann) بحذر! كم هي بارعة هذه المسرحية الفظة الجلفة!

إليك، يا عزيزتي أنجيل، سمة واحدة: لاحظي أنه للحفاظ على سرية الحشود على الرغم من دقة أشكال البؤس الخاصة، يظهر في كل فصل ممثلون مختلفون، ونحن لا نلاحظ ذلك تقريبًا، طالما أن حماسهم هو ذاته، وطالما أنهم ليسوا على درجة قليلة من الأهمية. قال أحد الجالسين بقربي: "المهم أن تصيب المسرحية البرجوازيين بالخوف"، وهذا ما حصل بالتأكيد.



- II -

إن من المحرج جدًّا الحديث عن الآخرين، يا عزيزتي أنجيل. وجه للسيد مورا اللوم لأنه لا يمتدح إلا أصدقائه.

من المزعج التفكير في ذلك؛ ثم يمكننا أن نجيب أنهم أصدقاؤه لأنه يمتدحهم. وهذه ليست بالإجابة الرديئة، لكن الصداقات لا تختار إلى هذا الحد؛ بل على العكس؛ إذ يفرض بعضها على نحو مؤسف. أما بالنسبة إلي، فأنا أختارها مع ذلك ما أمكن، وأشعر بحشمة معاكسة مبالغ فيها: إن الصداقة التي أكنها لبعضهم، وتلك التي يودون هم منحي، تمنعني من التعبير عن المديح؛ فقد يعود علي شيء منه، وربما أبدو، بمديحي لهم غير متواضع، ولو قليلاً. وهكذا، غالبًا ما منعتني صداقتي مع "جام" (Jammes) من أن أعلن كم أنا معجب به؛ وقد لا أكون قمت بعد بذلك، لولا الكتيب النادر الذي قدمه لي، حيث تقرئين أربع عشرة من أجمل ما كتب من "صلوات" (Prières) والتي ستظهر قريبًا في كتاب[1].

إنها أسباب أخرى تجعل مديح "سينيوريه" (Signoret) صعبًا، وذلك أولاً: لأن الفائدة التي يستخلصها من المديح توقعه في المبالغة، ويخشى أن تفسده؛ ثم لأن الإعجاب بكتاباتي الذي يعلنه على نحو رنان يكاد يعطي لمديحي له مظهرًا مؤسفًا لمديح متبادل؛ وأخيرًا، لأن كل أشكال المديح التي يمكن أن نوجهها له

[1] – انظر: "حداد أزهار الربيع". (مركور دو فرانس).

لا تعادل أبدًا تلك التي يحتفظ بها لنفسه. إنها ترتعش بخيلاء في كل صفحة، وتمتلئ أعماله بها، وتفيض منها؛ وغالبًا ما تصبح وكأنها غائبة، إذ يحل مكانها مديحها الذاتي، فيغدو المديح عندها كاملاً، رنانًا بحسب الرغبة، لا مغرضًا حتمًا.

ومع ذلك، كدت أجرؤ على الحديث عن "سينوريه" عندما وصلني العدد الأخير من "سان جرال" (Saint-Graal)، علمت من خلاله أن السيد "سينيوريه" يجد من الأسهل نشر مقاطع مختارة من المديح، مما كان يوجه إليه من رسائل خاصة مباشرة. فحري بي أن أحيلك ببساطة إليها، بما أنني لا أجد شيئًا آخر أقوله لك عنه غير الذي كنت أقوله له نفسه. ولكن لكي أفسح مكانًا أكبر لأعمال "سينيوريه" ذاتها، في العدد القادم لـ "سان جرال"، من الأفضل أن أنشر هنا مباشرة الرسالة التي وجهتها له أمس لكي أشكره على إرساله لي كتاب أشعاره الأول "سوناتات" (Sonnets)[1]. اقرئيها بسرعة إذا كان ذلك يروق لك، ثم لنقول معًا قصيدته "أغنية حب" التي حفظت منها رغمًا عني هذه الأبيات الجميلة:

"ليقفز من المجد قلبك، تحت نهديك
واضحًا، متضخمًا، كقمر فوق التدفقات
خلصينا من ظلك كله، أي أوريديس
ترتفع نحوك قيثاراتنا بالنحيب!

....

أوريديس، أوريديس، أوريديس، انظري:

[1] - نصّ الرسالة: ص 84-85-86.

نحن نصنع تاجك بين الزهور راكعين.

إنها غنائية صلفة وسريعة؛ يغطي فيها تمجيد الفكرة على الحواس:

أتملي السموات الزرقاء بمساتك العميقة،

أيتها الرياح الروحية للحكمة الإلهية!

....

عندما تمر سفينتي قرب الشواطئ المظلمة،

في الساعة الدقيقة حيث تنام القطعان،

ألقين إلى ريح الليالي، يا عذراوات، أحزمتكن

وألقوا إلى السيول بشباباتكم، أيها الرعاة القاتمون!

واجروا نحو الموجة حيث يسحب الفجر الوقور

المركب الكبير مدويًا بالموسيقا، ويتسع؛

– سيطوي البحر الشاطئ حيث ينام العبد،

– ثمرة الحياة ناضجة في حدائق الملك.

بعد هذه الأبيات التي يجدر ذكرها إلى جانب أروع الأشعار، يجب أن نعود إلى فتح كتاب "جام" الذي كاد أن يغلق، وذلك لكي نفهم في الحال، وكأنما بالغريزة، المواقف المتبادلة لهذين الشاعرين، إذ يتحدد أحدهما بالآخر.

إن أبهة "إيمانويل سينيوريه" كلها تظهر أفضل بكثير الحداثة الطازجة لـــ "جام"؛ لأننا نجد شيئًا آخر، شيئًا جديدًا، شيئًا لم نسمع به من قبل. هنا نجد رنينًا أكثر، لا قهقهة؛ وهو غالبًا صوت نشاز تقريبًا، لكنه على طريقة الأصوات التي تهيج الدموع. وأنا لا أفهم لماذا لا يحب السيد "سينيوريه" "فرنسيس جام"، لأن أمام الصوت البسيط بكبرياء، تختفي ضوضاء البلاغة كلها والرنين الجميل، وكما يقول الإنجيل: "كمدفع يتردد صداه، كصنج يرن".

حتى إنه ليس مهمًا تحديد الفروق بين هذين الفكرين، فهما لا يعيشان في العالم نفسه، وينظران في اتجاهين متعاكسين. فغياب الذاتية لدى الأول كبير لدرجة تجعلنا نعجب هنا، كما يبدو، باللغة الفرنسية ذاتها؛ فالسيد "سينيوريه" ليس ذاتيًا إلا لأنه يتحدث عن نفسه. وذاتية "فرنسيس جام" تحير، ولكن للوهلة الأولى، إذ إن الغياب الكامل في البحث عن الشكل الخارجي لم يكن بعد يسمح أبدًا بالبحث عن وحدة حميمية تربط بين الكلمات والانفعال، وتربط الأحاسيس بعضها بالبعض الآخر. لا يمكننا أن نتخيل جمالاً مجردًا من أي تزيين بفخر أكثر من ذلك. إن غنجه الوحيد، إذا كان ذلك يعد غنجًا، هو الإظهار اللاإرادي للأحاسيس المرهفة، والمجتمعة على نحو رفيع لم يكن افتراضه ممكنًا حتى الآن. إذ يلامس بعضها البعض الآخر، وتتتابع، وتتنادى، وتتزاوج لدرجة أنها أحيانًا تحيط بالانفعال كلباس دون حياكة.

إن "فرنسيس جام" لشاعر كبير، ولديه الجرأة الأكثر نبلاً: هي جرأة البساطة. إنه موجود بذاته حقًا، إلى حد يمكنه من الاستغناء عن المساعدين وعن المنابع الأدبية المشتركة، لدرجة أننا ندهش أولاً لأن أدبه يستعير القليل من أدب الآخرين.

إن حب البساطة وصل عنده إلى حد يصل أحيانًا إلى شيء من التصنع في "التعري":

"اهبط، اهبط في بساطتك.
رأيت لتوي الدبابير تعمل في الرمل.
افعل مثلها، أي قلبي المريض الحنون: كن عاقلاً،
قم بواجبك كما أملاه الله عليك.

....

اجعلني عند نهوضي عن مائدتي، هذا الصباح،
أصبح مثل هؤلاء الذين، في هذا الأحد الجميل،
يذهبون لينشروا على قدميك، في الكنيسة البيضاء المتواضعة،
الاعتراف البسيط الطاهر بجهلهم البسيط.

إنه تعر صبور في الفكرة ليسمح باستقبال أوسع وأكثر اندهاشًا لكل انفعال مؤثر، ولكل إحساس منتشر حوله. فكل تنهيدة تائهة تجد فيه صداها موجودًا. وشعره السلس النقي هو كجدول تحت الأشجار، يأتي إليه كل عصفور ليشرب، وترتجف فيه كل ورقة مترائية، وتشكو المياه لكل صخرة. لا غزارة غير مجدية؛ فقيمة هذه المياه بنقائها. أتعلمين ما الذي يجعلها عظيمة؟ ذلك لأنه ما من مياه غريبة جاءت لتزيد من غزارتها، معكرة جريانها؛ إذ إنه استسلم لذاته كغذاء غير آمل سوى مياه الهطولات الغزيرة من السماء.

"يا ربي، هدئ قلبي، هدئ قلبي المسكين،
واجعلني، في هذا اليوم الصيفي حيث الخمود
ينتشر كالماء على الأشياء المتماثلة،
أملك الشجاعة بعد، كذلك الزيز،
الذي تنطلق منه صرخة في رقاد الصنوبر،
لكي أحمدك، يا ربي، جيدًا، وبتواضع.

وأحيانًا، تكون تلك المياه نقية لدرجة لا تصبح فيها سوى همس، وشفافية، وانعكاس، وانداوة.

يا ربي، إنه الصباح، وهاهي الصلاة
تصعد نحوك، مع تلك الفراشات المزهرة،

صيحة الديك، وصوت ارتطام كاسري الأحجار.
تحت أشجار الدلب التي تلمع سعفاها الخضراء،
في شهر تموز (يوليو) هذا حيث تتشقق الأرض،
نسمع الزيزان الصارة، من دون أن نراها،
تغني بدأب قدرتك الإلهية.
الشحرور قلق، في الأغصان السوداء للمياه،
يحاول أن يصفر طويلاً بعض الشيء، لكنه لا يجرؤ...

هذه الصلوات جميلة، وكلها تقريبًا من أجمل مقطوعات "جام". وهي ستحدد بالنسبة إلى هذا الفكر اللاإرادي، لا راحة، بل، على العكس، مدّة من القلق. يبدو أنه يتحدث كثيرًا عن الله لكي يثبت لنفسه أنه يؤمن به. ربما يتحدث عنه أفضل لو لم يسميه، ولكن ببساطة، كما من قبل، متحدثًا بعذوبة عن كل شيء. إن مخاصمة الله باستمرار، كما هنا، تجعلنا نفهم أننا مازلنا ننتظر جوابًا دون جدوى. أحس في هذه الصلوات بروح ودودة وآسفة. فالصلاة ليست غالبًا سوى الحاجة إلى التحدث بالضمير المخاطب، عندما نشعر بالوحدة. إن هذه الصلوات عمل أزمة قلقة هائمة. أنتظر بثقة من هذا الحسي غير الزاهد، والشاعر من جديد بأن كل انفعال كاف بذاته، والمعجب بـــ"المظهر"، القائل عنه منذ ذلك الحين إنه إلهي ما شاء؛ أنتظر منه أن يترك مجددًا الله وشأنه، وأن يجعله يبدو فقط تحت الأرض المأهولة جدًّا. مما لاشك فيه أن الحركة الكبرى لصلواته، التي لم تكن أبدًا مفعمة وعالية أكثر عند "جام" كما عليه عندها، تتضخم بروعة بمقطوعات طويلة ذات هيئة مختلفة، كما فعل في مرثاته الرائعة التي ستقرئينها في العدد القادم لمجلة "مركور"[1].

---

[1] – انظر: ص 207.

لقد نظمت هذه المرثاة قرب الأشجار الكثيفة، في تلك الـــنورماندي الجارية والمنحدرة حيث مازلت أتمهل، وحيث رأينا اقتراب الخريف معًا، أنا و"هنري جيون"(Ghéon) الذي يجب أن أحدثك عنه. أحب أن أضع هذا الاسم قرب اسم "جام"؛ فكتبهما متجاورة في مكتبتي، وهي تعيش في الجو نفسه، وهذا ما يخلع عليها، بالتعاطف، نوعًا من التشابه؛ ولكن من حيث يجب أن يتشابه الشعراء كلهم: التفاهم بالإيماء حول الطبيعة. وبعد ما قيل، من الصعب تخيل فكرين من طبيعة أكثر اختلافًا. فكل شيء يصيب "جام" بالاضطراب، وانفعاله هو عدوى الحزن، ولكي يجد حافزًا أفضل لشفقته فهو يتخيل عذابًا في كل شيء؛ فيشرح هكذا حنانه. أما عند "جيون"، فلا حزن البتة، إنها روح من كريستال وذهب، مفعمة بالأصوات الساحرة. كل ما يلمسها يتردد صداه فيها، لاشيء يتركها من دون مبالاة؛ ومع هذا، فهي، عبر كل ذلك، تبقى ذاتها. وكل شيء يؤثر فيها ولاشيء يقلقها، إذ يرى العالم نفسه فيها ثانية، في انسجام ساحر، ومؤثر، وباسم[١].

أنا سعيد لأنك استطعت التحدث إلى السيد "ميربو"، فقد لاحظت بالفعل أن مقالاته الأخيرة أصبحت أفضل...

الـــ"روك" (La Roque) 15 تشرين الأول/ أكتوبر 1898.

❖ ❖ ❖

[١] – "أغنيات فجر"، و"عزلة الصيف". (مركور دو فرانس).

العزيز سينيوريه،

تبدو أشعارك أجمل في القراءة الثانية منها في الأولى. إن توازن بهائها يخدع في البدء، فنشك بضياء من دون ومضات، ولا نفهم إلا شيئًا فشيئًا أنها كامنة كلها. ولهذا السبب اعتقدت أولاً أن رثائياتك أفضل: فصفاؤها أقل خفاء، ومازال فكري يعجب لجمال من دون إقلاع ولا ضعف، وكأن كمالها لم يأت إلا على حساب إنسانيتها. كذلك، لأننا نعيش في زمن يبدو فيه أن الجمال الصرف البالغ يحتاج لطلب الصفح عن **وجوده**، يبدو أننا لا نقبله إلا إذا كان آتيًا من بعيد، من الماضي. فنحن نؤيد بسهولة الجمال الذي قامت النهضة الإيطالية، والكوكبة التي يمثلها رونسار كأنما باحتكاره، وذلك بإظهاره على نحو رائع.

أعتقد أن ذكرى تلك النهضة المفضلة يسيطر على تفكيرك، فأنت لا تبحث فيها فقط عن سر شكل أعمالك، بل أيضًا عن نموذج للحياة، الصريحة حتى الكبرياء، والخارجية على نحو رائع، والمغامر بها. أعترف أنني قرأت القليل من رسائل هذا الزمن، التي تهوسني أقل منك، ولا أعرف إذا كان أمثال دوناتيللو أو برونيلليشي الذين تنكرهم يجرؤون على إظهار كبريائهم رنانة هكذا أمامهم. لا يهم، فهذا الأمر يسليني جدًّا، مما لا يدعوني إلى التذمر، ولا أشكو منه إلا عندما يأتي هذا الكبرياء لإغلاق فراغات الفكر، وعندما يسعى تأكيد عبقريتك إلى أخذ مكان ظهورها الفعلي. على كل، أقر بأن الجمهور غبي لدرجة أنك إذا أكدت له على وجه الخصوص أنك تملك عبقرية، تجبره على تصديق ذلك... لكنك لا تكتب لهذا الجمهور، فالناس الأذكياء الذين تدعي أننا منهم يعرفون كيف يفهمون جمال أبياتك، من دون أن تؤكد ذلك مسبقًا.

أنا معجب أيضًا بجرأتك الضاحكة في نشر الرسائل التي تكتب لك: ولو كنت لا أقدرك ما يكفي لكي أظنك قادرًا على براعة، لقلت إنها رائعة. ولكن لا، أود أن أرى فيها فقط فرضًا من الصراحة، وأن يروق لي، فالذي يمدح سرًا بدافع التملق سيعتقد نفسه مرغمًا على البقاء مخلصًا لنفسه، فيستمر في مدحك.أنت تجدد في عادة، ولاشيء أسهل بالتأكيد من ذلك، لأنه من المؤكد أنه لولاك لما اختيرت. إن رسائل العاملين بالأدب مظلمة بسهولة بالغة، قد يكون من الجدير إيضاح ذلك. لنخلق سوابق. أود أن أساعد أيضًا في ذلك، فدعني أجد من الأسهل أن أنشر أنا ذاتي مسبقًا هذه الرسالة الموجهة إليك.

إلى اللقاء، إلخ.

أ. ج

❖ ❖ ❖

-III-

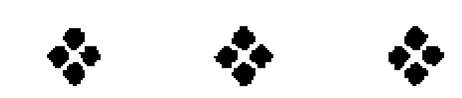
متى سيكون بإمكاننا إذًا الحديث بحرية وهدوء عن المدرسة الطبيعية؟ ففي كل مرة تمنعنا فضيحة جديدة ما من ذلك. في السابق، أراد بعض النقاد سيئي الاطلاع (أو على الأقل المطلعين عن طريق السيد "دو بوهيلييه" Bouhélier- حصرًا) أن يعتقدوا أنني من أنصار إحدى المدارس التي بدأت فقط بالتحمس لي. ولأن السيد "دو بوهيلييه" كان متعطشًا لمجد ألمع، فقد جر اسمي خلفه حتى إلى أعمدة جريدة "الفيجارو" (Le Figaro)؛ وهكذا لقي الإعجاب الذي كنت أظهر لموهبته الشابة مكافأته. لم يتغير إعجابي بالتحديد، لكنني أصبحت بعدئذ أظهره أقل. كذلك، لا يمكن لمسرحية رديئة أو لديوان شعر وضيع أن يجعلنا ننسى موهبة النثري الرائعة التي كانت تظهرها كتاباته الأولى، إذ لا تركيب البتة، وتكرار غير مجد غالبًا يسمح برنين أكبر، وغنائية مقلدة في أغلب الأحيان، ولكن صادقة (أؤكد لك أن ذلك ممكنًا): كل ذلك، والفكرة ذاتها، أو مظهر الفكرة، تابع كليًا للإيقاع الأكيد، والمفعم، والغني، والمنسجم للجملة، وغالبًا لا نشعر فيه بشيء آخر، كما لا نشعر غالبًا لدى "فيكتور هوجو" بشيء آخر غير بيت الشعر. أفهم أنه يمكن لكبرياء السيد "دو بوهيلييه" أن يضايق، ولكنه يصل إلى حد لا يمكن تبريره أكثر. فمن يشعر في أعماقه بأعمال عظيمة (كما أعتقد أن السيد "دو بوهيلييه" يفعل) يمكن أن تتخذ هيئات متواضعة، ولكن يحدث ذلك في البداية، بالانتظار والنفاق. أما عند السيد "دو بوهيلييه"، فكبرياء العمل يسبق العمل؛ لكنني آمل أن يتبعه[1].

---

[1] – على الرغم من ظهور "الطريق السوداء"، و "المسيح الجديد"، منذ مقالنا، فإن آمالنا تريد أن تبقى

إن موهبة السيد "مونفور" (Monfort) تبدو أكثر ذاتية وأكثر خصوصية، وربما ذلك لأنه أكثر تقيدًا. من الصعب جدًّا تقدير قيمته المستقبلية من خلال اثنين من كتاباته الأولى. فالانفعال، الذي لا يزيفه كذلك أي اهتمام بالتركيب، يجد غالبًا أكثر الهتافات دقة لتمجيد ذاته؛ ويبدو أحيانًا أنه يوجد هنا هدير الحياة ذاته، وخفقان الأوعية الخفيف، حتى من دون أن توضع أصبع فوقه للإحساس به، ولفرض صلة وحيدة عليه. ومن ذلك يولد شيء من الوله الذي يسحر، لكنه يقلق؛ وهروب من الزمن، ولكن غياب من المكان لدرجة تتابع فيها الانفعالات من دون أن تتوصل إلى المجاورة. ماذا سيكون مصير هذا الكم من السيولة؟ ماذا ستعطي هذه الموهبة في التعبير شديدة المباشرة، ولكن المتقدة على هذا النحو الحصري؟

أصبحت مقالات السيد "ميربو" جيدة.



بالمقاومة نفسها، بما أن كبرياء السيد دو بوهيليه يبقى كبيرًا أيضًا. انظر الصفحتين: 196، 207.

- IV -

الصديقة العزيزة،

يفعل السيد "ميربو" كما يجب أن يفعله الكثيرون: يتغير. فقد كتب في مقال بعنوان: "استدراكات" (Palinodies)، ظهر في مجلة "الشفق" (L'Aurore)، بتاريخ 15 تشرين الثاني/ نوفمبر:

"اليوم، أحب أشخاصًا، وأشياء، وأفكار كنت في السابق أكرهها، وأكره أفكارًا، وأشياء، وأشخاصًا أحببتها سابقًا... ".

ليسمح لنا السيد "ميربو" إذًا أن نحذو حذوه؛ أن نحبه اليوم، لاسيما أننا كنا نحبه أقل في السابق، وأن يصدق ذلك أيضًا. متحدثًا عن انتحار "جيرار دو نيرفال" (de Nerval)، يطالب "بودلير" (Baudelaire) أو "جوتييه" (Gautier)، لم أعد أذكر أيًا كان منهما، بحريتين تحرمان بطيبة خاطر عن الناس: حرية قتل النفس، وحرية مناقضة الذات. إنهما، بنظر بعضهم، تعبران تقريبًا عن الشيء ذاته. وهما متناقضتان، بنظر البعض الآخر؛ فهم يعتقدون أن من ماتوا، هم وحدهم، أو تقريبًا وحدهم، لا يناقضون أنفسهم أبدًا. وهذا رأي السيد "ميربو" الذي يصر على الحياة، وهذا هو رأيي.

أن يناقض المرء نفسه؟ ليت السيد "باريس" كان فقط يجرؤ على ذلك... ياله من مسيرة(مهنية) جميلة!

فبدلاً من ذلك، يسعى إلى دفع السيد "فرانس" (Anatole France)

إلى مناقضة نفسه ولا ينجح بذلك، سوى بأن يظهر السيد "فرانس" صادقًا مرتين. إن السياسة مفجعة لذلك ؛ فالحزب الذي ينتمي المرء إليه يسجنه، وهو لا ينسحب من دون أن يظهر ذلك على أنه نوع من التخلي، إذ تتراجع الصراحة فيه، وهذا صحيح، لكن ذلك يكسب الحزب... أشعر بالهلع من الأفكار المسبقة. تخيلي إذًا: إن المسيرة المهنية تستغرق من عشرين إلى ثلاثين عامًا حتى تتأكد؛ فهل نكون قد تمكنا من التفكير من خمسة عشر عامًا إلى عشرين! ما العمل؟ لأن ذلك قدر. فالعمل وحده يربيك: لا نعلم ذلك إلا بالتصرفات، والتصرف الأول يلزمك، إنه يربي، لكنه يورط؛ وإن وجدناه سيئًا، فإننا سنكرره ذاته. هل يضايقك أنصار الحزب الواحد؟ ألا نشعر معهم إلا بالضيق؟ لا يهم، عليك أن تتابع: فآخرون يعتمدون عليك مسبقًا، والتغيير يعني خيانتهم. في الخامسة والثلاثين من العمر، لم تصنع سوى مدارس، لكنك أتيت بماض سيملي عليك مستقبلك.

إن حياة "رجل حر" هي إذًا صعبة ومحفزة بشدة.

ربما تقولين لنفسك، يا أنجيل العزيزة، إن هذا، على الأقل، غير موجود في الفن! أوه! بلى، مع ذلك، ولكن بشكل آخر. من بين أشكال الإخلاص كلها، الإخلاص للذات أغباها، عندما لا يبقى عفويًا. الإخلاص لماذا، أي أبولون العظيم؟ للمبادئ، إذ يصنع المرء من ذلك شخصيته.

كم من أشكال الصدق متورطة بوساطة تأكيد سابق لأوانه؟ ولكننا نريد أن نظهر قبل الأوان.

- لنتابع أيضًا. عندما نكتب رواية أو مسرحية، أو نتحدث عن أنفسنا فقط، ليس الحديث عن الذات شيئًا سيئًا، ففيه نساعد أنفسنا على التغيير. ماذا

نقص عن أنفسنا، إذا لم يكن التغييرات؟ "الأنا مكروهة"، كما قال "باسكال" (Pascal)؛ أنا الأمس، لا أنا اليوم.

- لا، فالخطر ينبع من التعبير مبكرًا عن الآراء والأفكار. والسيد "ماتيرلانك" يعرف ذلك جيدًا.

لقد تغير السيد "ماتيرلانك"، لكنه بقي عبدًا لكتاب أول. أنا لا أتحدث، كما تعلمون، عن مسرحياته، ولكن عن "كنز الفقراء" (Trésor des Humbles). كانت فكرته هنا تحاول أن تتثبت، فكان كتابًا في الأخلاق.

العزيزة أنجيل، أنت تعلمين إذا كنت أنا أحبها، كتب الأخلاق تلك؛ لو لم أتمالك نفسي، يا أنجيل العزيزة، لألفت كتابًا في الأخلاق كل شهر، بينما أن أؤلف واحدًا كل ثلاث سنوات، آه! لا! أو ربما بعد أن يتجاوز المرء فقط الخمسين، لا يعلم قبلاً ما يمكن أن يحدث...

مازال "موريس ماتيرلانك" شابًا، وهو يستطيع أن يبدع، لكنه يتعقل: يكتب "الحكمة والقدر" (Sagesse et Destinée) بدلاً من أن يكتب كتبًا أخرى كـ"مالين" (Maleine)، و"داخل" (Intérieur)، و"ميليزاند" (Mélisande). كم قليلاً من الوقت يظن أنه سيعيش بعد؟ ألم يعد إذًا ينتظر شيئًا آخر من الحياة ؟ إن كتابًا كهذا الأخير[1] له بالنسبة إلي تأثير وصية. أحب كـ"باسكال" أن أنتظر أن أكون ميتًا لأطلق أفكاري. لتعش بعدها، فهذا يخصها؛ ولكن ذلك لأنني أنا ميت. أما السيد "ماتيرلانك" فهو ليس ميتًا، وأقول لكم إنه تغير. ماذا قابل إذًا في طريقه، منذ "كنز الفقراء"؟ الحياة ونيتشه؛ هل يوجد أكثر من ذلك لتهييج المرء؟ ولكنه بعد أن كتب "كنز الفقراء"، أراد أن يبقى مخلصًا لما كان

---

[1] - "الحكمة والقدر" (La Sagesse et la Destinée).

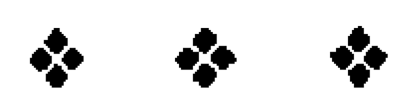
يقوله فيه جيدًا، وأن يصل الأنا الجديد بالقدم. إنه زواج غريب بين الفردية والتواضع، فقليل من الزهد يجعل كل شيء ممكنًا.

إن السيد "ماتيرلانك" رجل قوي سيستمر فكره؛ فالعديد من الجمل في هذا الكتاب ما كان يمكن أن تكون مكتوبة في "كنز الفقراء". لنأمل أن نعرف منه في وقت لاحق جملاً كثيرة ما كان لها أن تكتب فيه. كلما ألزم كتاب كهذا الفكرة، كلما شعرت روح صادقة كروحه بواجب تقديم كتاب جديد، حين لم يعد هذا الكتاب الصورة المخلصة له. "تخلق الأفكار ناعمة، وتهرم ضارية"، كما قال صديقك "فييليه - جريفان" في الرسالة الجميلة جدًّا التي أرسلها لنا[١]: "جميلة أفكار الأمس، وهاهي متجعدة، وذابلة، وقبيحة لدرجة تدفع من ابتدعها إلى البكاء..."

كان "نيتشه" يصيح: "يا أفكاري في الأمس! يا أفكاري الجميلة! ماذا فعلت بك إذًا؟ ماذا أصبحت الآن؟"

ليطمئن السيد "فييليه-جريفان": حتى مع اتخاذ الاحتياطات، لم أجرؤ بعد على قيادة أحد. فمن يود أن يتنزه، فليتبعني. ولكن إلى أين يمكنني أن أقود الآخرين؟ أنا من لا يعلم إلى أين يذهب. هيا بنا، ولكن ببطء، يا عزيزتي أنجيل. (Leo est in via ليو على الطريق)، كما يقول "سالومون" (Salomon). و"الخطأ من صفات الإنسان" (errare humanum est...)، ولكن ثمة سحر في ذلك.

باريس، في 15 تشرين الثاني/ نوفمبر 1898.



(١) – مجلة الـ"ارميتاج"، عدد تشرين الثاني/ نوفمبر 1898.

- V -

العزيزة أنجيل،

سامحيني، لم أرحل، لن أرحل، لم أعد أعرف كيف أرحل. إن الشقة الصغيرة التي أخذناها بنفقات مشتركة، صغيرة لدرجة لا يمكننا أن نكون فيها معًا، والتي لا تأتين إليها إلا عندما أخلي لك المكان، لن أتركها إلا في الربيع. فباريس تمسك بي، تمتلكني، أعيش فيها، أعيش فيها من جديد، أسافر فيها، أنظر فيها من دون كلل أو ملل. ولكثرة ما هربت منها سابقًا، وجدت سر العيش فيها كمدينة غريبة، أي أن أعجب بكل شيء فيها.

لا فـــروما، والبالاتان (Palatin) الوقور، وأرصفة فينيسيا الفضية، ونابولي وفجرها الدافئ، لم يكن فيها بالنسبة إلي سحر أكبر. عندما أتحسر على مدينة (لأنه يروق لي أن أتحسر أحيانًا)، يكون ذلك أبعد بكثير أيضًا، قيروان، أو تونس، أو طوغورت، والسراب اللامتناهي للصحراء، والواحة المليئة بالحمام... ألا تذهبين إليها في الوقت الحاضر، بينما أبقى أنا هنا؟ عندها تكتبين لي : الطقس مروع، ونحن نختنق منذ ثلاثة أيام تحت عاصفة من الرمل. فأجيبك: الطقس رائع، غائم ودافئ، وبابتسامة بين الدموع، إن تناوب إشراقات الشمس الخاطفة والهطولات العابرة يصنع اندهاشًا كل ساعة، وإن تصليحات الأرصفة يجدد المنظر. باريس رائعة، أيتها الصديقة العزيزة، ومحفورة من كل جهة: أنت تعلمين أن التصليحات لا تجري فقط في منطقة الـــ "إكسبوزيسيون"، إذ إنهم

يحفرون الشوارع كلها، يهدمون، يطلقون ويمدون تحت الأرض مشاريع مظلمة من المجارير ومن الخطوط الحديدية. إن العمل تحت الأرض يحفر السطح في بعض الأماكن، فننحني فوقها، ونفترض تجويفات غير مكتشفة حيث يعمل شعب منهك ليل نهار. لأنه، العمل يستمر في الليل، وعلى الأرصفة، تشع الفوانيس الساحرة مع هبوط الظلام. وبعد منتصف الليل، في صمت الجو المحيط، تصبح أطراف مبنى "ديه كونت" (des Comptes) السابق غنائية. ويوجد، قرب "الجسر الملكي" (Pont Royal) أشجار هائلة، تمتد فروعها وتسبح في ذلك النور المختلق، فتبدو الجدران محروقة خلفها. وأبعد من ذلك، تولد قصور وكأنها مدفوعة من الأسفل.

الجسور، والأبراج، والأقواس
ترتجف في أعماق الأرض العميقة.
تبدو الحشود واندفاعاتها المفاجئة
وكأنها تفجر المدن المضطهدة...

هذه الأبيات هي لـــــــ"فيرهارين"، سأرسل لك ديوانه الأخير[1]. هل أذكر أبياتًا أخرى؟

أمل واسع، آت من المجهول، يحرك
التوازن القديم الذي كلته النفوس،
تبدو الطبيعة وكأنها تنحت
وجهًا جديدًا لخلودها؛
كل شيء يتحرك، وكأن الآفاق تسير.

---

[1] - "وجوه الحياة" (Les Visages de la Vie).

وهذا يسمح لي بأن أضيف أنني لست من هؤلاء الذين يتحسرون على مبنى "ديه كونت". من حيث المبدأ، أود أن أنظر إلى الأطلال كلها بكراهية. من المؤكد أنه لو كانوا يهدمون من أجل تشييد صرح رهيب كـ"الأوبرا الكوميدية الجديدة"، لكنت فضلت أكثر ما كان موجودًا في المكان سابقًا. ولكن يالها من تصريح رهيب بعدم القدرة، تلك الخشية من الجديد، وذلك الاحترام للقديم. لم يكن في الحقب الخلاقة كل هذه المخاوف، وكان يروق لها أن تهدم، ليتسنى لها أن تعيد بناء أشياء أكثر بعد ذلك. كانت تهتم، على وجه الخصوص، بفرض أشكال للخارج على صورها. والشرط الأول لتحقيق ذلك هو عدم التشبه بالماضي. إن الإعجاب الذي كان عصر النهضة يكنه للعصر القديم لا يناقضني مطلقًا؛ كان بالنسبة إلى النهضة حمية إضافية، ومنافسة، وإثارة للإنتاج. لكن علم الآثار، والحسرة المتأملة للماضي لا تخلق الأعمال الجديدة.

إن السيد "لويس" (Louys) يثبت لنا ذلك بغزارة وعذوبة لا تضاهى، في الحكاية إلي قدمها لمجلة "مركور"، حيث يعتذر لأنه لم يتوصل إلى إبداع شيء جديد فعلاً[1]. يصعب علي، وأعترف بذلك، أن أتابع مناقشة نريد فيها أن نجعل من كلمة "تاريخ" مرادفًا لكلمة "تطور"، بخاصة عندما نقصد بالتطور فقط زيادة في الرفاهية، وإتقانًا في الملذات. كذلك، من الصعب علي، والمقيت، أن أعد تاريخ الإنسانية كمسيرة من حسيات إلى حسيات أروع، ولاشيء في هذا العالم يقنعني أن العالم يجب أن يموت من اللذة.

إن استنتاج أن العصر القديم كان ينسج قبلاً الحرير لا يقلل من قيمة

---

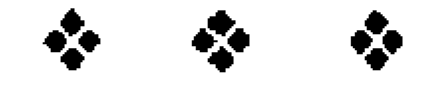
[1] – "لذة جديدة"(Une Volupté nouvelle)، "ميركور" شهر شباط/ فبراير، ثم نشرت بعد ذلك في كتاب.

الحرير بنظري.. فالقنب لا يبدو لي ذا طبيعة نسوج أفضل، والبطاطا ذات طعم ألذ لأنها اكتشفت أمس. إذا لم نكن اخترعنا أحجارًا كريمة جديدة، كما نأسف في هذه الحكاية، فربما كان ذلك لأننا لم نكن بحاجة ماسة إليها، ولأن الأحجار القديمة كانت كافية. أنا أوافق أن يجد السيد "لويس" الحياة القديمة رائعة، ولكن لا يتوجب عليه أن يأسف لأن الإنسان لم يزد من روعتها قط. إن التحمس لجمال رخاميات قديمة، والانتحاب معًا لأن الإنسان لم يجد منذ ذلك الحين "حجرًا طبيعيًا، أو خليطًا كيميائيًا جديرًا بإعادة النموذج الإنساني"؛ ربما كان في ذلك بعض التناقض.

إن فكرة الإتقان تبعد فكرة التطور؛ إذ نتحدث عن إتقان الفن وعن تطورات الصناعة، وهذا ما يعرفه السيد "لويس" جيدًا. ولكنني أقوله لك، أيتها العزيزة أنجيل، لكي تفهمي أنه من الخطر إعادة صنع أعمال الآخرين، وإن كان ذلك بغاية إتقانها، لاسيما عندما تكون متقنة قبلاً؛ وإلا فسيخشى، رفقًا بذاتنا، أن نفضل "الدليل" (Guide) على "رافائيل" (Raphael)، وسقف قصر "فارنيس" (Farnès) على سقف الـ"سيكستين" (Sixtine)، و"لذة جديدة" على "حوار مع مومياء" لـ"إدغار بو".

من المؤكد أن زمننا رديء، ويبقى معبد "بوستوم" (Poestum) باستمرار أجمل من كل ما شيد بعده. ولكن من المثير الإعجاب اليوم، يا أنجيل العزيزة، هو أن يشعر المرء بشبابه الخاص، على الرغم من هرم الأزمنة، وأن يفرض، مع كل ذلك، هذا الشباب، وهذا ما يصنع ما نسميه بـ"النهضات".

15 شباط/ فبراير 1899.



- VI -

الصديقة العزيزة،

أنا عائد من السفر. اعذري صمتي الطويل جدًّا. أكتب لك فور عودتي، وإذا كانت رسالتي اليوم مازالت تنم عن بعض التعب، فلا تتهمي سوى السفر: إنه مرض خطر يترك الملكات مبهورة، وأنا الآن أقوم بنقاهة سعيدة.

رأيت مدنًا، ومدنًا أكثر؛ صدقي رحالة: باريس رائعة. إذا كنت في بعض الأحيان أتمنى أن أكون غريبًا، فذلك لكي أكتشفها. لكنك تحبينها بالقدر الذي أحب، أعلم ذلك، وكنت قد حدثتني عنها في رسائلك الأخيرة على نحو جعلني آسف أكثر لغيابي عنها. والآن، انتهى الأمر: لن أسافر بعد الآن، يا صديقتي العزيزة. ليس للأسفار أيضًا سوى زمن؛ وذلك ليس لأننا نمل السعي في الدروب، بل لأننا نحس بها أطول من الحياة، ولأننا نقول لأنفسنا إن الحياة لم تخلق لنرى فحسب، بل لنتذكر أيضًا أننا رأينا. هناك وقت لرمي الأحجار، كما يقول "سفر الجامعة" (l' Ecclésiaste)، ووقت لالتقاطها...

ومع ذلك، إذا نويت الرحيل أخبريني، وبخاصة، لا تذهبي إلى الجزائر من دوني! وإلا أصبت بالسقم.

لقد قلت لك ذلك عشرين مرة: في السفر، لا أستطيع الكتابة، فذلك يمنعني من المشاهدة، ثم إنني لا أريد أن أستعجل ذكرياتي، أو أن أصيرها حية. لماذا تصرين على التذمر من ذلك؟ أيجب علي أن أذكر لك صديقك العزيز "ستيفنسون" (Stevenson)؟ لقد كتب في رسالة من أفينيون:

"من المستحيل أن أكتب في السفر. إنه عيب، ولكن ما العمل؟ لكي أكتب، يجب علي أن أشعر أنني قليلاً في بيتي، ويجب أن يكون لرأسي متسع من الوقت لينتظم. فالصور الجديدة تسحقني، ثم لدي حمى الحركة..."

وبعد ذلك: "أود أن أبقى مدّة أطول هنا، فلا أستطيع. أنا مدفوع إلى الأمام بقلق لا يمكن بلوغه... "

هذه الأسطر، المقتطفة هكذا، تذبل كزهرة مقطوفة، فأخشى، وأنا أدونها هنا، ألا توحي لك بالشيء الكثير. ولكن، فكري بهذا النموذج الحساس للمريض المنفي باستمرار، وهذه الكلمات: "أشعر قليلاً أنني في بيتي"، وستأخذ بالنسبة إليك طعمًا فريدًا.

أنا لا أجاهر لـ"ستيفنسون" مطلقًا بأحد أشكال إعجاب لا حدود له، لكنه كاتب رائع. لا أحب كثيرًا كتابه "الأمير أوذن" (Prince Othon)، الذي يريد بعض الخرقى أن يعدوه تحفته، بينما يوجد في "ألف ليلة وليلة الجديدة" إبداعات رائعة. إذ يجهل عدد كبير من الناس أن "الناسف بالديناميت" ترجم، وإلا ماذا ينتظرون إذًا حتى يقرؤونه؟ ويقرؤون "جزيرة الكنز"، أو حتى "نادي الانتحار"؟ إن غياب الفكرة هنا إرادي وساحر؛ ولروعة القصة، يستخدم "ستيفنسون" ذكاءه الحي الدقيق وحده. وياله من خيار للتفاصيل! وياله من ذوق! ويا لأرستقراطية الوسائل! إن ذلك لرفيع، ومموه، وحساس، ومتحضر إلى أقصى حد. فهو يبقى مستقيمًا، ومتحفظًا، وحكواتيًا دائمًا، لا ممثلاً أبدًا؛ فالحياة تسكره، ولكن كشمبانيا خفيفة جدًا، لاشيء ديونيسوسي في تلك النشوة، لاشيء إلهي؛ فنشوته دائمًا واعية ولا تثير سوى عقله، إنها نشوة صالون، أي نشوة متحدث. أنت تعلمين أنها ليست نشوتي، وأنا أتعذب غالبًا

عندما أقرأه، لأنني أشعر أنه بقي دائمًا أمام الأشياء، محافظًا على بعد ما، كمتلصلص يتسلى، ولا يعيش. كنت أريد له بصرًا أضعف ليضطر إلى الاقتراب كي يرى أفضل؛ إنه لا يتورط أبدًا في أي شيء مما يقص. فأحداثه مستعجلة، وممتدة، ومهتزة، ولكن دون حرارة؛ إنه قرصان مكتب. لكن "كيبلينج" (Kipling) أظهر لنا، منذ ذلك الحين، وحشية أكثر واقعية.

لنوجه المديح للمترجمين الدؤوبين. وأي امتنان يفرض علينا جهلنا الفطري باللغات الأجنبية تجاههم؟ لا تمر أيام قليلة دون أن أعترف بفضل واحد منهم؛ ولا سيّما صديقك الرائع "دافاري" (Davary)، الذي يحقق أمنياتي بفتح مكتبة للكتاب الأجانب، في دار "مركور" للنشر. كم من الكتب بقيت من دون قراء لأن القراء لم يكونوا يعرفون أين يجدوها! إن الجهل، أي نقص المعلومات، يدعو للرثاء؛ سيكون من السهل حل ذلك، إذا لم يكن ذلك بمركزية الكتب من نوع واحد، على الأقل بواسطة مكتبة متقنة.

أعلم أن مسألة الجنسية الوطنية الأدبية شغفت "الصحافة كلها" بعض الوقت، وأعترف أنني تابعت قليلاً ذلك الجدل الذي لم يكن يثير اهتمامي إلى حد كبير. قيل لي إن بعض الوطنيين يعارضون حتى حق ترجمة الكتاب الأجانب أو قراءهم، بذريعة أن كل ما وجد مما هو ليس بفرنسي، وتغريبي كان قد وجد لتسميم فرنسا؛ وأن فرنسا لا تستطيع أن تتمثل شيئًا ليس فرنسيًّا مسبقًا، وأن ما يمكن أن يتسرب إلينا من هؤلاء الكتاب المؤسفين هو تلك المزايا التي لم نكن نعرف كيف نجدها في أنفسنا؛ وأن جيراننا كانوا يقدمون لنا بسذاجة إحدى مزايانا الخاصة ولو بحثنا أفضل لوجدنا أصلاً فرنسيًّا لكل ما نكن له الإعجاب لديهم. إن التبجح المقيت لنظرية كهذه لا يمكن، مع ذلك، أن يجعلني أرفضها بسرعة كليًّا. أعتقد بالفعل أن أدبنا معروف من قبلنا على نحو ناقص، وأن

الأجانب يعرفونه أفضل مما نعرف نحن أدبهم. فـ"جوته"، "هين" (Heine)، "شوبنهور" (Schopenhauer)، نيتشه، إبسن (Ibsen)، دوستويفسكي وتولستوي، وكل كبار المفكرين الأجانب كانت أبصارهم موجهة باستمرار نحو فرنسا، والكثير منهم وجد في زوايا مكتبتنا بذور أفكار، بعد أن صاغوها وبالغوا فيها، ستعود إلينا كأقرباء قدامى عادوا من أمريكا. كانوا قد رحلوا عنا فقراء في السابق، فأصبحوا منذ ذلك الحين في طي النسيان تقريبًا، واليوم هم أغنياء إلى حد يدعو للدهشة، لكنهم لم يعودوا يتكلمون لغتنا. من المتفق عليه أن أحد طباع عرقنا أنه يجري بسرعة بالغة، وأنه يوقع في جريانه "تفاحات هيبومينس" (Hippomène) الذهبية كلها، التي ستستحوذ عليها فورًا الأمم المجاورة، كـ"أطلنطا"[1]. كان "فيوليه لو دوك" (Viollet-le-Duc) يقول ذلك، قبل "جول لوميتر" بوقت طويل، ولا أعتقد أن أحدًا عبر عن ذلك أفضل من بعده: نحن نبحث، ونستشف، ونتابع الخير، لكننا لا نصر على تثبيته... وهكذا، بجرينا لاهثين، تغدو متعتنا مؤجلة باستمرار... إن هذه الوضعية لدينا تسبب في دراسة الفنون أكثر العقبات غرابة. نحن ننشر مبدأً يولد مبدأً آخر، وهكذا دواليك؛ فلا

[1] – أطلنطا (Atalante) من أبطال الإغريق قبل طروادة. وهي فتاة ربتها دبة في البرية بعد أن تخلى عنها أهلها، فعاشت بعدها مع صيادين، وأصبحت صيادة ماهرة. كانت ترفض الخطاب، ثم أعلنت أنها ستتزوج ممن يسبقها في الجري. جاء هيبومينس، وبذكائه، وبمعونة أفروديت التي تكره العذارى المتوحشات اللواتي يحتقرن الحب، أعد خطة للفوز بها. استطاع الحصول على تفاحات ذهبيات رائعة الجمال لأنها نمت في حدائق الهسبريد المقدسة، ولا يمكن لأي إنسان أن يراها إلا ويتمناها. بدأ السباق، وانطلقت أطلنطا كالسهم. كانت تسبق هيبومينس عندما دحرج تفاحة أمامها مباشرة، توقفت لحظة والتقطتها، فسبقها، ثم عادت لتلحق به عندما ألقى الثانية فالتقطتها، وحين قارب من خط النهاية، ألقى بالثالثة بعيدًا عن الطريق فبرقت في عينيها بين العشب الأخضر، فلم تستطع المقاومة، وتوقفت لالتقاطها، ثم نهضت لمتابعة السباق. لكن الفتى العاشق كان قد وصل إلى خط النهاية وفاز بالسباق، فكانت له، وانتهت بذلك حريتها وانتصاراتها في الغابة – المترجمة. انظر: إديث هاملتون، الميثولوجيا، ترجمة: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1990.

نتابع تطبيق المبدأ الأول ولا تطوراته، إذ نسعى إلى الأمام، تاركين وراءنا العمل الذي بدأناه دون إنهاء. أثناء هذا الوقت، يأخذ شعب أهدأ منا، أو أكثر ارتباطًا بمنافع اللحظة، المبدأ الأول الذي أهملناه، فيطوره، ويدرسه، ويتقن نتائجه. وهكذا، يحدث يومًا أن تقاطع تلك التطورات التي أتقنها آخرون طريقنا؛ وهانحن مسحورون من الإعجاب، فنصنع الكثير من الحمية لتقليد نتائج المبادئ التي أهملناها سابقًا، والمستنبطة غالبًا على نحو سيئ، الحمية ذاتها التي كنا وضعناها في استعجالنا لاتباع مبادئ جديدة. نحن ندرك كم تسبب تلك الردات الغريبة من فوضى في الأفكار، وكم يصبح من الصعب فصل الخطأ عن الصواب، والإلهام عن التقليد، وسط هذه العناصر المختلفة. ولهذا نجد اليوم كل هذه المشقة في معرفة ما نريد وما يناسبنا فيما يتعلق بالفن[1].

ثمة أناس يتعجبون باستمرار أن يكون الفن والفكر من المجالات الشائعة. لا يمكن لكل مذاهب الإتقان في العالم أن تمنع الكلام، والأشكال، والأصوات من أن تطير فوق الحدود كما تطير العصافير فوق الجدران. إن كل الاعتبارات، الأكثرها وطنية إلى حد الإعجاب، لن تمنعني من أن أكون مترصدًا لكل ما يمكن أن يبدو غريبًا.

أنا أنتظر دائمًا لا أدري أي مجهول، وأشكالاً جديدة من الفن، وأفكارًا جديدة؛ وإذا كان عليها أن تأتي من كوكب المريخ، لن يقنعني أي "لوميتر" أنها ستكون ضارة بالنسبة إلي، أو أن تبقى مجهولة لدي.

نحن بعيدون عن الزمن الذي كان "لابرويير" (La Bruyère) يقول فيه إن كل شيء قد قيل مسبقًا؛ فآدابنا الحديثة تختلف تمامًا عن القديمة... تخيلوا أن يوجد "بلزاك" عند الإغريقيين! أو "ويتمان" (Whitman)، أو "دوستويفسكي"، ماذا سيأتي بعد ذلك؟ أيتها الثروات غير المنتظرة! أقترح عليك، أيتها الصديقة العزيزة، تعريفًا جميلاً للعبقرية: إنها الشعور بالثروة. وثروة عرقنا لم تنبض بعد.

[1] - الحوار السابع حول الفن المعماري.

أرسل لك مع هذه الرسالة طاقة من الأشعار الجميلة؛ اقرئيها، إذ يخيم عليها شباب نشيط، وعاشق، ومتحمس. إذا لم تكن هنا نهضة، ماذا ندعو بالنهضة، إذًا؟ إن هذه الأشعار تملؤني بالثقة، إذ نقرأ فيها نوعًا من تأكيد المستقبل. وسترين أن البيت الكلاسيكي (المؤلف من اثني عشر مقطعًا صوتيًا/ Alexandrin) لم يمت، مهما قلت عنه. تسألينني عن رأيي في البيت الحر، فهل أملك رأيًا حول ذلك؟ إذ إننا نعيش جيدًا من دون آراء. وبسبب الآخرين، اضطررت لأن أصنع لنفسي بعضًا منها، لكنني بالكاد أؤمن بها، إنها تضايقني فأنفيها، عندما أكون وحيدًا.

وضح "أندريه بونييه" (Beaunier) ببراعة، في محاضرة حديثة، كيف أن الشعر، بدءًا من الأدب الإغريقي وحتى اللاتيني، اهتم باستبدال الملاحظة الصارمة للقواعد بالحس الشعري الذي كان ينقصه. ربما كان من المناسب أن نقول أيضًا إن الصلابة ذاتها لبيت الشعر الكلاسيكي ولقواعدنا العروضية هي نتيجة، وإشارة لطبع متواضع شعريًا لشعبنا ولغتنا. لم يكن هناك شعر إلا في ظروف صارمة، ومنها جاء منذ ذلك الحين أن ما ندعوه بـ"عبقرية شعرية" لم يكن غالبًا سوى عبقرية شفهية، ومجازية، وبلاغية. وفي حقبة كتلك التي نعيش فيها، إذ يبدو أن الحس الشعري يغزر، وهو يغزر فعلاً، ولأن قواعد العروض لم تعد ضرورية لمساندة الشعر، فإن بعض الشعراء تمكنوا من الاستغناء عنها، لأنهم كانوا شعراء بالقدر الكافي للقيام بذلك. ربما يأتي الخطر من كون لغتنا لن تحتمل هذا الأمر، لا يمكننا أن نعلم ذلك بعد. قد يقدم لنا شعراء نيرون كـ"فييليه-جريفان"، وأقوياء كـ"فيرهارين" البديل، على نحو غير واع. قد لا نعجب في أشكالهم الجديدة سوى بهم أنفسهم، وقد يوجهون من دون قصد الضربة القاضية للشعر الفرنسي حقًا، وقد تقوم عبقريتهم بإفساده إلى الأبد، من أجل تحقيق تألق أخير. وربما، لأنهم لم يتركوا وراءهم أي شكل عادي، وأي شكل عروضي محدد، أو عشوائي، أو جاهز، أو مستقل من الانفعال الذي

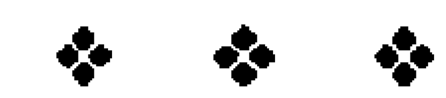
يكمن فيه، يجبرون بذلك الشعراء المزيفين والرديئين على ألا يجرؤوا بعد على الكتابة شعرًا. وقد يتوقف الشعراء الحقيقيون أنفسهم عن كتابة الشعر بالضرورة، وربما لم تعد كلمة شعر بالضرورة مرادفًا لأبيات، عندما يصبح من النادر أن تكون كلمة بيت (شعر) في فرنسا مرادفًا لشعر. وربما سيكون ذلك ناجعًا إذا ما كسب النثر من ذلك، إذا وجد الشعراء القادمون، الذين لم يرثوا أي شكل، بل الحمية الغنية جدًّا، والانفعال المكثف والمنوع من كوكبة اليوم، إذا وجدوا لغة مرنة بحسب الطلب، ونثرًا متى شئنا، ولكنه جميل جدًّا، ومرن جدًّا، وعديد، وإيقاعي أخيرًا، وجريء، وحسي، ومفعم بالانفعال، لدرجة تتمكن العبقرية الأكثر شعرية من القول فيه، بينما مازال الشعراء الرديئون وحدهم يطلبون من الأشكال البالية الحماية، والمساندة، والتستر على غباوتهم الغنائية...

أقول "ربما" كي لا أضايق أحدًا، لأن البيت الكلاسيكي لم يمت، لكن "فرنسا هي بلد النثر"، كما قال "ميشليه" (Michelet)، ثم قلت لك إنني لا أملك رأيًا.

... ولكن، أرجوك، يا صديقتي العزيزة، لا تخلطي بين الفن والحياة؛ إذ لا تناقض بينهما بالتأكيد، كما حاولوا إقناعنا لمدة طويلة جدًّا في مدرسة الـ"بارناس"، ولكن الفن والحياة ليسا كذلك الشيء نفسه...

سأعود إلى هذا الموضوع في رسالتي القادمة. إلى اللقاء.

باريس، في 10 أيار/ مايو 1899



- VII -

لا، يا صديقتي العزيزة، لن أتناقش معك، فالجو حار جدًّا. سأغضب، ولن أقنعك على الإطلاق. تسأليني عن الالتزام الجسور الذي تعهدته عندما تركتك الشهر الماضي، بأن أميز الفن من الحياة. أنت تطلبين مني ذلك لأنك تعلمين جيدًا أنني لن أنجح.

قد نعتقد في بعض اللحظات أننا نملك أفكارًا واضحة عن هذه الأشياء، وهذا ما يحصل عادة عند الانتهاء من قراءات رديئة، فنشعر إذًا بشدة أن الكاتب الرديء كان ضحية لأحد أنواع النظريات المشؤومة. وبدافع الشفقة، ولكي نعذر الكاتب، نتهم النظريات، ونتصنع أننا ننسى للحظة أن بعض الكتاب يولدون ضحايا، وأن هؤلاء بالتحديد الذين تسحقهم أية نظرية، أو ستسحقهم، أو يجب أن تسحقهم، هم هؤلاء أنفسهم الذين يأخذونها على عاتقهم بكل رحابة صدر، وبدافع من نوع من موهبة الحمال الغريزية ، وكأن التخلي عن حملهم يشعرهم بالبرد الشديد في أكتافهم، أو كأنما هم بحاجة إلى حمل لكي يسيروا على نحو مستقيم.

إننا، في بعض اللحظات، لا نفهم شيئًا من ذلك البتة. إنها اللحظات الجيدة. لو كانت هذه الأسئلة تحتمل حلاً نهائيًّا، لكانت نهاية الأدب، إذ إنه يعيش في غموض آني، وإرادي، أو ساحر لهذه الأشياء. أما نحن نتكبد العناء الشديد في سعينا إلى تثبيت أفكارنا وتحديدها، بدافع هوس لاتيني بحت. والأفكار الواضحة هي الأكثرها خطرًا، لأننا عندها لا نجرؤ على تغييرها؛ وهذا ترقب للموت.

كانت هناك عبادة للموت. وإذا كان لابد لنا من عبادة فلنفضل عبادة الحياة. ولكن، لماذا تلك العبادات؟ هل حميتنا واهنة إذًا إلى حد نحتاج فيه إلى تشييد هياكل؟ لماذا نشيد هياكل للحياة؟ وماذا تعني الحياة بذاتها؟ لماذا نربط الفن بها؟ وكأن الفن أمام الحياة عدو خطر يجب إخضاعه، وإلا قلص الحياة. هل يمكن لذكرى حاقدة من الـ"بارناس" أن تجعلنا ننسى طوباوية الأخوين "جونكور" الرديئة؟ إن فن آل "جونكور"، هو كفن الـ"بارناس"، إشارة لتخفيض في الحياة. ولكن، لن يكون للفن فرصة في البدء إلا حيث تغزر الحياة. يولد الفن بواسطة الزيادة، بضغط الغزارة، إذ يبدأ حيث لم يعد العيش يكفي للتعبير عن الحياة. فالعمل الفني كالتقطير، والفنان هو من يقوم بغلي المشروب؛ وللحصول على قطرة واحدة من هذا المشروب الكحولي الرفيع، يجب أن تتركز فيه كمية هائلة من الحياة.

كانت هناك عبادة للحزن. فإذا كان لابد لنا من عبادة فلنفضل عبادة الفرح. كنا نقول منذ خمسين عامًا: "إن الأناشيد الأكثر يأسًا هي الأجمل".

لم يكن كثيرون آنذاك يجرؤون على أن يكونوا فرحين، وهذا ما يدعو للحزن. والفرض اليوم أفضل، وإن كان فرضًا. إن الحزينين الحقيقيين لن يكونوا أكثر فرحًا، لكن الفرحين سيعرفون كيف يظهرون الفرح أكثر، ولن يجرؤ عدد كبير من المتشككين من أن يبدوا حزينين، وهذا ما سيعلمهم السعادة.

سبق وقلت لك رأيي في عبادة الطبيعة. يعتقد هؤلاء الذين يعبدونها حقًا أننا نخرج من الطبيعة حالما نخرج من حقل قمح. دعينا من ذلك. ثمة عبادة أخطر بكثير يلقنها بعضهم اليوم، هي عبادة الشعب، أو الحشود. قد يريد بعضهم إقناعنا بأن هناك منفعة في أن يترك المرء نفسه مقادًا من قبل الحشود، وأن تلك

الحشود جميلة. لقد أفسد "مارك لافارج" اسمه العذب بمدح الشعبي. إنه شاعر قوي ورقيق، لكن كرمه الطبيعي يخدعه دون شك؛ إذ لا يمكنني أن أشرح لنفسي خطأه على نحو مختلف. إن الأرض الغنية الضاحكة، التي كان من دواعي سعادته أن يعيش فيها، تغذي دون شك شعبًا واثقًا ومبتهجًا. أما أنا، من يقضي منذ طفولته أجزاء طويلة من السنة في مقاطعة ماطرة - حيث الهم الوحيد للناس الذين يسكنونها هو تحويل ماء السماء الغزير إلى مشروب كحولي- فلا أستطيع أن أفكر مثله. أنت يا مارك تتحدث عن تربية الحشود، حاول ذلك ؛ فإذا شعرت أن هذه هي حرفتك، فسأجدك مثيرًا الإعجاب لأن هذه ليست حرفتي أبدًا. أنت تتحدث عن قراءات شعبية، من المؤكد أن المشروع يثير للفضول ويستحق المديح: المجد للسيد "مانديس" (Mendès)، والسيد "كان" (Kahn)، المجد لـــ"ساره برنار" (Sarah Bernardt)، في قيامهم بهذه المحاولة! أنا لا أتعجب كثيرًا أن نتمكن كل أسبوع، في مجتمع مدع كمجتمع باريس، من إيجاد ما نملأ به صالة عرض واسعة، من أناس جاؤوا ليروا أشهر ممثلينا وهم يقرؤون عليهم أبياتًا لم تخطر فكرة قراءتها لهم على بال أبدًا. إن هؤلاء يعتقدون أن الظهور كامرئ يتذوق العمل الفني يستحق عناء بضع ساعات من الضجر.

أي "مارك لافارج"! أنت من كنت أحب أشعاره، احترس من الحشود! فلكي تحب جيدًا كلاً منها، افصله عن الكل. لأن الناس مجتمعين يفقدون ما يملكون من شخصي قيم؛ فهم لا يجمعون ولا يدعمون إلا ما يملكون من "الطبيعة ذاتها"، فلا نصل قريبًا إلا إلى ناتج فظيع. أنت تتحدث عن انفعالات منتشرة وعدوى رائعة... الأمراض وحدها معدية، ولاشيء رهيف ينتشر بالتماس. ولا تتحقق هنا وحدة الشعور إلا في النقاط الأكثر تشابهًا، والأكثر فظاظة، والأكثر وضاعة. إن التعاطف مع الحشد يعني الهبوط.

أنا أفهم أن ما يعجبك في الحشد هو الخزان العكر للطاقات المستقبلية، لكنك أنت نفسك بذلت الجهد لتخرج من هذا الحشد وتختلف عنه إلى حد تستطيع فيه أن تناقضه لتتمكن من رؤيته، فكيف يمكن أن تأتي اليوم لتنحني أمام هذا الحشد، وأن تقدم أعمالك كهدية، أو كتقدمة، تخضعه له؟... ياللك من تعس!

أنا أكره الحشد، إنه لا يحترم شيئًا: فكل رقة، وكل تهذيب، وكل جمال يفسد لديه، ويتحطم، ويباد. إنه صخب متحرك، لاواع، وهو باستمرار تحت رحمة شخصية خطيب يقوده. وهو كبحر في حالة هيجان، حين يكون جميلاً، وعندما أعبر عن إعجابي به، يكون ذلك من الشرفة.

أكره الحشد، فلا تستنتجي تكبرًا في أقوالي: عندما أكون بين الحشد، أصبح جزءًا منه، ولأنني أعرف ماذا أصبح بينه، فأنا أكرهه.

وهذا ما يجعل مسألة المسرح أخاذة، ذلك أن العمل المسرحي، كما يروق لنا أن نقول: "كتب لكي يمثل"، ولكي يطلق للحشد، فذلك يعني أنه يبقى في الكتاب كسمفونية على الورق، افتراضية، ومقروءة فقط من قبل بعض المطلعين. وهو، بكل الاحتياطات التي نريد، عمل لا يحقق هدفه في ذاته، بل يعيش بين الممثلين والجمهور، ولا يوجد إلا بمساعدتهم. ومع ذلك، لا يمكنني أن أعد المسرح خاضعًا للجمهور، لا، أبدًا، فأنا أعده على العكس كفاحًا، أو أفضل، مبارزة ضده؛ فمبارزة احتقار الجمهور أحد العناصر الأساسية للفوز. إن الخطأ الكبير لكتابنا المسرحيين الحديثين هو أنهم لا يحتقرون جمهورهم بالقدر الكافي. يجب ألا يسعى الكاتب إلى كسب جمهوره، بل إلى هزمه. أقول لك مبارزة، يخرج الجمهور منها خاسرًا وسعيدًا.

أنا لا أذهب دائمًا إلى المسرح ؛ فالضجر الذي أتذوقه هناك لا متناهٍ في الغالب. إذ إنني نادرًا ما أستطيع الضغط على نفسي والانتظار حتى نهاية العرض،

وبخاصة عندما لا أحد بالقرب مني شخصًا أتحدث إليه. أنا لا أعرف ما الذي يضايقني أكثر: أهو الإعجاب الغبي للجالسين إلى جواري، أو التمثيل المفتعل الذي يفتقر إلى الفن لدى الممثلين، أم هي المسرحيات المشوهة التي تقدم لنا اليوم. ومع ذلك، بفضل نصائحك الجيدة دائمًا، أردت مشاهدة مسرحية "هاملت"... فلم أر سوى "ساره برنار".

ثمة فنانون أحترم علمهم الأكيد وذوقهم الراقي، كانوا قد قالوا لي، وكرروا القول إن "ساره برنار" رائعة... إلخ، لدرجة أنني، خلال بضعة أيام، بدلاً من أن أكون مخالفًا لرأيهم، فضلت أن أعتقد أنني، على سبيل المصادفة سيئة الحظ، وجدت نفسي في أحد تلك العروض الرائعة حيث يمثل الممثلون وكأنك لست هنا...

ولكن لا؛ كل شيء كان إراديًّا ومحفوظًا. ففهمت منذ ذلك الحين، بعد أن تحدثت مع هؤلاء وأولئك الناس أن "ساره" العظيمة لم تكن مختلفة، لإثارة حماسة بعضهم، ولإثارة سخطي.

أعلم أنه في صالة عرض تتشكل مناطق ملتهبة وجزرًا من البرودة. إذ ربما، إلى جانبي، تجدين "ساره" أقل جودة، وربما أجدها، إلى جانبك، أقل سوءًا. كم من المرات، عند خروجي، جعلتني الخشية من إبداء رأيي أهرب من المسارح والحفلات الموسيقية.

- كيف وجدت أن *** قاد السمفونية التاسعة؟

-ألا تفضل عليه فلانًا أو فلانًا؟

إنها لأسئلة قاتلة. إن في عقلي شيئًا من الصلابة بحيث لا يعمل أبدًا، ولو قليلاً جدًّا، إلا أمام عمل فني صرف.

إن الأثر الأول للحماسة أو التأمل عندي هو الكبح العذب، والإلهي بوجه الاحتمال، لملكاتي النقدية... يجب أن أصرح لك أنه لم يحدث كبح البتة، أمام "ساره برنار"، بل، على العكس، وحدها ملكاتي النقدية استفادت من المسرحية. وأعترف لك ياصديقتي، على الرغم من ترجمة "سكوب" (Schwob) المميزة، أن "هاملت" أضجرتني حتى الموت، وأنني لم أفهم منها شيئًا تقريبًا. ويبدو لي حتى أنه من الممكن ألا أرى فيها سوى ميلودراما وضيعة؛ إذًا، حمدًا لله، لم أكن عرفت المسرحية مسبقًا. فالمسرحية، كما تمثلها "ساره"، منذ الفصل الثالث، يتغير موضوعها... ثم ماذا؟ ألا تحبين "هاملت"؟ أم أنها فكرة غريبة هي التي قمت بتكوينها عن هذا الدور حتى استطعت أن ترضي بهذا التمثيل؟ سأحدثك عن ذلك مطولاً، ولكن الوقت اليوم ينقصني؛ سأعود إلى ذلك.

إلى اللقاء، أترك لك باريس. وإذا ظهرت كتب جديدة، أرسليها لي.

باريس، 15 حزيران/ يونيو 1899

❖ ❖ ❖

وكحاشية على هذه الرسالة، وذلك فقط لكي أقابل تفسيرًا، أعتقد أنه صحيح، بالكثير من التفسيرات الحديثة التي أعتقدها خاطئة، لاسيما تفسير "ساره" العظيمة التي تدعي أنها لم تر في "هاملت" سوى نموذج "الرجل العازم"، أدون هنا بعض الملاحظات التي سجلتها في اليوم التالي للعرض: إنها تدعي أنها وجدت في هاملت "طبعًا عازمًا"... عازمًا، نعم، ولكن بعد تفكير. فبينما يتصرف "عطيل" قبل أن يفكر، يفكر "هاملت" قبل أن يتصرف. هو يفكر بدلاً

من أن يتصرف، فالفكرة تصرفه عن الفعل. ماذا نرى في بداية المسرحية؟ رجل يكتب على رقم دفتره، وفي أعمق أعماق عقله أن شيئًا ما يتوجب عليه فعله: الثأر لأبيه."نعم، أيها الظل المسكين، أريد أن أمسح من سجل ذاكرتي كل الذكريات السوقية والماجنة، وكل حكم الكتب، وكل الأشكال، وكل الانطباعات... ليملأ أمرك الحي وحده وريقات كتاب عقلي المغلق أمام هذه المواضيع الخسيسة."

هل يتصرف؟ لا، إنه سيفكر :

هل يجب عليه أن يثق برواية الشبح؟ المقصود السيطرة على الموقف أولاً، وبعدها يأتي الفعل (أقصد الانتقام) في المرحلة الثانية، لكنه يتراجع. إن ما يبحث عنه ليس الفعل، بل مبررًا للفعل. إنه يختلق محنة العرض. يجرب، ويحاول: وهاهو، شيئًا فشيئًا، يصرف عن الفعل بالوسائل ذاتها التي كان يستخدمها لكي تدفعه إلى الفعل. لدرجة أن المسألة، في الفصل الرابع، تكاد لا تكون الانتقام للأب، بل مسألة "أوفيليا"، و"لايرت"، وعموميات غامضة يضيع فيها كل قرار. وهذا ماجعلك تقولين أن "هاملت" غير الموضوع. لا، لأن الموضوع هو: انصراف "هاملت" عن الموضوع.

قد يكون من الواجب عندها، بتدرج بارع موجود في المسرحية، أن يجبر الممثل المشاهد على التفكير: ولكن يا للتعس! إنه ينسى ما كان يجب عليه أن يفعل، إنه ينسى؟ نعم: والحدث ينحرف، وربما الموضوع كذلك، ويبدو أن الاهتمام يتغير. إذ أخذت وسائل الحدث مكان الفعل نفسه، لدرجة لا يجب فيها شيء أقل من القلق من موت محتم لتذكير "هاملت" بواجبه. إذًا، فجأة، يختفي كل شيء من جديد. "كان هناك شيء يجب علي القيام به، لم أنفذه، وسأموت!"

عندها، نرى "مونيه" (Mounet)، الذي لم يكن بالطبع يرضينا دائمًا طوال عرض المسرحية، يصبح رائعًا على نحو مفاجئ. إذ كان لدى هذا الرجل - الذي كان يتأرجح خلال أربعة فصول ولا يستطيع أن يصمم على القتل- ثورة غضب مفاجئة ضارية، وهجمة كسعار من الفعل، بعد هذه الفصول الأربعة من الإمساك. كان يتصرف ؛ يتصرف فجأة إلى حد المبالغة: يقتل الملك ثلاث مرات، نعم، ثلاث مرات متتابعات، كمحتد لن يقتل أبدًا بما فيه الكفاية. قضى عليه بضربات سيف: حطم في فمه طرف قدحه المسموم، وسحقه بضربات حذائه. أفكر طوال الفصول الأربعة ليصل إلى هذا!... كان فعلاً أحمق، لامنطقيًّا، مسعورًا، وأخرق أيضًا، كما الفعل الذي قتل "بولونيوس"، وأثار رعب "أوفيليا"، وعذب الملكة من دون فائدة، وثبط همة "لايرت".

آه، لا! ليس هذا فعل "رجل عازم"، ولكن فعل رجل لم يكن ولد لكي يفعل، رجل سيستطيع "هوراشيو" أن يقول له: "كان يمكن أن تولد شاعرًا."

- VIII -

العزيزة أنجيل،

كنت سأشعر بمتعة أكبر أن أحدثك عن المعرض (l'Exposition)، لو لم يكن السيد "فيرهارن" تحدث عنه بهذه الروعة في مجلة الـ"مركور". أنا أحب تفاؤله الجلي؛ قسمًا إنه يملك ذوقًا رفيعًا كغيره، كالسيد "دو جورمون" مثلاً، ويعرف كيف يصدم من القبائح. ولكن، بينما يتوقف "دو جورمون" عندها ويعطيها تحديدًا أهمية تهكماته، يتجاوزها السيد "فيرهارن" (وهذا أبسط طريقة في الاحتقار)، ويسخر حياته للإعجاب بما يبقى مع ذلك مثيرًا للإعجاب، إنها مسألة أمزجة.

من كل ما رأيت من هذا المعرض، ذكرى واحدة تبقى مهيمنة، وإلى جانبها تشحب الأخريات. وإذا كنت أحدثك عنها اليوم، فذلك لأنني بإحيائها من جديد بقولي، أدافع عنها ضد نسياني الخاص. كذلك لكي تندمي قليلاً لأنك لم تعتنقي جنوني في بعض الأحيان، لاسيما عندما يقودني، كما فعل غالبًا، إلى مسرح "لوي فولار" (Loie Fuller)، لمشاهدة عمل الفرقة اليابانية. قد أفهم أنه لا يمكن تعزيتك لأنك لم تشاهديها، لولا أنها سبق وأعطتنا الأمل في العودة إلى باريس بعد سنتين.

لم تمثل الفرقة سوى مسرحيتين: "الجيشا والفارس"[1]، ثم "كيزا". أضيف

---

[1] - جيشا (Geisha): مغنية وراقصة يابانية - المترجمة

إلى روعة التمثيل ذلك الاهتمام الغريب: فالممثلة الوحيدة في الفرقة، "سادا ياكو"، كانت، كما كانوا يدعون، أول امرأة في اليابان تصعد على خشبة المسرح. وأفضل من ذلك: كان بعضهم من حسني الاطلاع يؤكدون أنها لم تكن بعد قد ظهرت أبدًا في اليابان، وأنها عند عودتها إلى هناك، ستقدم إلى الإمبراطور. إذ يبدو أن مسيرتها الفنية تحددت على نحو مفاجئ: فأثناء جولة كانت الفرقة تقوم بها في أمريكا، كما أظن، وفي إحدى الأمسيات، مرض الممثل الشاب الذي كان مكلفًا بدور الـ"جيشا" فجأة. هل كان يجب أن يخيبوا ظن الجمهور؟ اقترحت زوجة ممثل الدور الرئيسي، "كاوا كامي"، أن تقوم بالدور، إذ كانت تقول إنها تعرف الدور جيدًا ويمكن أن تقوم به دون أخطاء. أما بالنسبة إلى للجمهور الذي لا يعلم بالأمر، فلن ينتبه حتى إلى الفضيحة؛ على المسرح: امرأة في دور امرأة! ... هل كانت في البداية رائعة؟ هذا لا يمكن تأكيده، طالما أن تمثيلها كان يبدو ملقنًا، ومعتدلاً، ومتحفظًا. إنه يقدم ، مع تمثيل الآخرين، عملاً رائعًا لدرجة أن حركة أحدهم كانت تبدو وكأنها تموت دائمًا حيث تبدأ حركة الآخر، بشكل لا يترك في الحوار أي مجال للمصادفة، وأن توسع كل منهم يعتدل بحسب توسع الآخرين كلهم ويحد منه بدوره بصرامة. إن رؤية ثابتة للكل لا تسمح لكل منهم سوى بزمنه ومكانه، كما تخضع في حفلة موسيقية غنائية العزف المنفرد لحاجة الإيقاع المحددة.

كذلك، لا يمكنني القول إن "سادا ياكو" هي وحدها من أجد رائعة، بل الفرقة كلها حقًا.

ترفع الستارة. لا أدري أين نحن، في اليابان. تظهر خلفية الخشبة قمة بيوت شارع تشكل أشجاره المزهرة حديقة عامة صغيرة. نحن في شارع متعة تسكنه المومسات.

إقطاعي يدفع مالاً ليشاهد عرضًا إيمائيًا، كان يلوح بمروحته لاهيًا، بينما كان الإيمائي يبذل جهده أمامه. كان الإيمائي رائعًا، والإقطاعي كذلك؛ سنشاهد مشاهد مؤثرة أكثر بعد ذلك، لكننا لن نرى أفضل من ذلك.

عندما تنتهي الرقصة الإيمائية، تمر الـ"جيشا" مرتدية ثياب مومسات، بشيء من البذخ، ولكن بذوق رفيع. إن مسيرتها معرقلة، وقامتها قد ازدادت بواسطة حذاء خشبي عال، لن تحتفظ به عندما ستظهر في المرة القادمة. يسارع الإقطاعي العاطل، يقدم لها ذراعه، يريد أن يجبرها على قبوله. تدفعه المومس، وتمر، ثم تستدير وهي تبتسم. عدت لمشاهدة هذه المسرحية ست مرات، مع مسافات متباعدة : إن هذه الابتسامة هي إحدى تلك الحركات النادرة التي يظهر فسادها التدريجي، والدقيق، وغير الملاحظ لمن يعرف كيف يرى جيدًا الضرر الذي يسببه للعمل الفني جمهور غبي، وعدم فهمه، ومديحه على وجه الخصوص.

تعود الـ"جيشا" بعد قليل في ذراع عشيقها الحبيب، إنه يحمل غصنًا من اللوز المزهر، ويبدو سعيدًا مثلها. يراهما الإقطاعي المرفوض، فيوقفهما، ثم يفرق بينهما، ويشتم العشيق ويثيره. يقع بينهما صراع قصير، فتخرج السيوف من أغمادها، عندها تسدل الستارة.

ترفع الستارة على مدخل معبد. يبدو أن لعشيق الفصل الأول الآن خطيبة، والـ"جيشا" تتبعه؛ لقد هرب من البلاد حتى هذا المعبد ليتجنب ثورة حبها. يصل وخطيبته، ويتخذان منه ملجأ. تبقى خشبة المسرح بعد دخولهما إلى المعبد مشغولة بأربعة رهبان بوذيين غريبين، هي نماذج تقليدية، كما أعتقد، كالعطارين في زمن "موليير".

إنهم عاطلون، وأغبياء، وجبناء، كدمى العرائس (القراقوزات)، لدرجة أنهم، بعددهم الخمسة، لا يستطيعون حراسة باب المعبد، عندما ستصل الـ"جيشا" بعد قليل لتقتحمه. ولأنها اكتشفت خلوة العشيق ومنافستها، تحاول أولاً برقة مع الرهبان، فتدفع من قبلهم في البداية، ثم تطلب منهم حظوة الرقص أمامهم للإله. تبدأ الرقصة بطيئة ومتزنة، ثم تتسارع، فتظهر فيها الـ"جيشا" كليًّا، بحركاتها الطيعة المتراخية، وبليونتها كمومس، كذلك مع القفزات المفاجئة، ووثبات العاشقة الولهانة. ومع ذلك، فإن الحراس الذين تمكنت من إغوائهم في البداية، يعودون إلى أنفسهم، وأمام إلحاحها المتزايد، يدفعونها أخيرًا بخشونة. لكنها تعود، فعشقها يصنع قوتها، وتركل حراس المعبد ببضع ضربات على قفاهم، وتدخل على نحو مأساوي. "سادا ياكو" رائعة في هذا المشهد، حيث تخلع ثلاثة أثواب رقيقة متوضعة إحداها فوق الأخرى، وتتحول ثلاث مرات. كذلك هي رائعة أكثر بعد لحظة ، عندما تعود للظهور وسط البلبلة التي سببها عنفها، شاحبة، وثيابها مخلوعة، وشعرها منسدل، وعيناها مجنونتان. ومع ذلك، تتمكن الخطيبة المسكينة من شغل الخشبة ثانية محاطة بالرهبان الذين يحموها؛ بينما لا تراها الـ"جيشا" أولاً، فهي في غمرة ضياعها. ولكن، ما إن تراها حتى تثور ثائرتها، ويحتد هجومها ضد تلك الضحية البائسة التي يحاول الحراس الدفاع عنها من دون جدوى، ويشتد صراعها أخيرًا ضد الكاهن القادم، وجهودها التي لا معنى لها التي تنهك حياتها وعشقها...

لن أبحث عن مقارنة بعيدًا جدًّا، أيتها العزيزة أنجيل: كان ذلك جميلاً وكأنه لـ"إيسخيليوس".

نعم، لقد أعطتنا "سادا ياكو" في اندفاعها الإيقاعي والمنتظم، الانفعال

المقدس لكبرى الدراما القديمة، تلك التي نبحث عنها و لم نعد نجدها على خشبات مسارحنا. لأنه لا يوجد أي تنافر في حركاتها التي يقطعها ويزنها إيقاع غنائية ثابتة؛ ولا تدرج لا فائدة منه، ولاتفصيل، كان ذلك ذا ذروة معتدلة، كتلك التي نجدها في الأعمال الفنية الرفيعة، حيث تخيم، وتخضع فكرة عالية في الجمال. لم تتوقف "سادا ياكو" عن كونها جميلة، فهي كذلك باستمرار، وعلى نحو متزايد . وهي لم تكن أجمل مما كانت عليه في قوتها، مستقيمة، ومتصلبة بين ذراعي العشيق الذي عاد وتملكه حب جارف. إنه يلمسها ويضمها، لكنها لا تتعرف عليه في البدء، طالما أن الحنان والرقة هجرا روحها من قبل. ولكن، عندما تفهم في النهاية أنه هو الذي يأخذها بين ذراعيه، وبينما يفرق الموت بينهما مسبقًا، تصدر صرخة كبيرة من دهشة الحب، ثم تهوي منهكة، بعد أن انتهت من الحب والكراهية. إنها، والحق يقال، الصرخة الوحيدة التي تصدرها في المسرحية كلها. وحتى صيحة الحب السامية تلك فهي معتدلة، وتأتي على نحو رائع، وترضي ببساطة انتظارًا، انتظارًا جهز طويلاً. (حتى في لحظات أكبر هيجان تراجيدي، يتحدث الممثلون بصوت متزن جدًّا، إذ لا يطلقون أبدًا صوتهم كله، ولا يصدرون عواءً أبدًا.)

وأنا أشعر بالمتعة إذ أجد هنا أيضًا إثباتًا جيدًا أنه: **لا يحصل على العمل الفني إلا بالإرغام، وبخضوع الواقعية لفكرة الجمال المسبق.**

كتبت لك هذه الرسالة لكي أقول لك هذه الفكرة ثانية ؛ لكنني أعرفك جيدًا، ربما ستقرئين رسالتي، لكنك ستتجاوزين ذلك. لا يهم.



- IX -

العزيزة أنجيل،

اعذري صمتي خلال الشهرين الماضيين؛ أود أن أطيله أكثر، بإطالة الصيف الذي سببه. وأماطل حيث يماطل، في خلوة صغيرة في "سيفين" (Cévennes)، بعد طقس النورماندي الرهيب، حيث تبدو الشمس أجمل. ولن أصدق أن الشتاء حل دون سقوط الأوراق المنهكة، وهجران الحقول، ورغبتي في العودة إلى المدينة.

قبل أن أنفي نفسي إلى هنا، استطعت أن أرى الحقول المنبسطة في منطقة "السين الدنيا"، التي تذكرنا بالصحراء وهي محصودة، كذلك بسبب الواحات التي تشكلها فيها منابت الزان بعيدًا.

ألهذه الآفاق الواسعة، ولظروف اقتصادية مختلفة نحن مدينون بالراحة لرؤية، على بعد بضع مئات الكيلومترات بالكاد من منطقة الـ"كالفادوس" التي عدت منها مكدرًا، فلاحين أفترض أنهم من العرق نفسه، لكنهم ليسوا ضائعين في الغنى والكسل والمشروبات الكحولية، بل كادحون، ومتزنون، ومحتشمون، وكثيرو الإنتاج. أما تحت الشمس الصافية للجنوب، فالفرق أكبر بكثير أيضًا. أنا أفهم بكل رحابة صدر سكان مدينة "تولوز" أو "إكس" الذين، لأنهم لم يغادروا قط شمسهم المشعة، يتحدثون عن الشعب كما قد أتحدث -باعتقادي- إذا كنت أعيش بينهم. نعم، بالتأكيد، أعتقد أن مسرح الشعب ممكن، ولكن

ذلك متعلق بالبقاع. من المؤسف أنه حيث يمكن للمسرح أن يحقق منفعة أكبر، هو المكان الذي يكون إنشاؤه فيه أصعب.

أي أرض الجنوب الضاحكة، أعطينا أمثلة جديدة! من بعيد، قد نعد ذلك أوهامًا، وعندما نقترب منها نصدقها.

في ريف المناطق المحيطة بمدينة "نيم"، ألتقي بجنائني بسيط أطلق على كلبته اسم "كورين"، معبرًا عن حماسته لكتاب "مدام دو ستال" (Mme de Stael). وفي الـ"نورماندي"، لا يبتهج الناس لأي شيء إنساني من دون أن يكونوا مخدوعين به. جاء صديقك "ريمون بونور" لرؤيتي هناك، وقال لي:

- يالها من فكرة رائعة خطرت ببالك أن تسمي مهرك "شوبان". كم يناسب ذلك ظرفه!

قلت له: أوه، لا تحزنني. لا دخل لي بهذه التسمية، ولا يمكنني أن أتدخل بشيء هنا. إذا كان يدعى "شوبان"، فذلك لأن أمه كانت تدعى "شوبين"، هذا كل شيء؟

قال "بونور": في "مانيي" (Magny)، تأثرت بغلام لأنه كان يدعى "فيرجيل". سألته: من أطلق عليك هذا الاسم؟

- إنها إشبينتي.

- ولماذا؟

- لأنها تدعى "فيرجيني".

أضاف "بونور": لا تتذمر إذًا، أنت ترى أن الوضع ذاته في كل مكان.

- ولكن لا! أيها العزيز "بونور"؛ فالوضع مختلف في الجنوب، ولهذا فأنا أحبه. أنت تدرك أنني لا أبالي إذا كانت هذه الكلبة، أو هذه الفرس بقربي تدعى

"كورين" أو "شوبين"، ولكن في بلد لا يحلم المرء فيه بأن يغني ويخمر فقط، سيبدو لي دائمًا بلدًا جميلاً، بلدًا أحسده. وأن تكون أعياد كأعياد "بيزييه" ممكنة فيه، فهذا ما يجعل البلد رائعًا. هل سنرى إذًا، في أماكن غير المتاحف، أخيرًا، يحيا من جديد الفن الذي نعيش من أجله، ولكننا كنا نلبس عليه لباس الحداد؟ خوفًا من أن أشعر بالأسف الشديد بعد ذلك، مازلت أشك، ومازلت أكبح فرحي. إن الحديث وحده عن أعياد الإغريق الجميلة تركت لنا حسرات قاتلة!...

* * *

تلقيت بحلتي: "بلاد من فرنسا" (Pays de France)، و"الجهد" (L'Effort)، وتكدرت، إذ ثمة سوء فهم هنا. سخط السيد "نادي" (Nadi) لأنني كتبت: "إن التعاطف مع الحشد، يعني الهبوط". أعتقد أنني حيث كتبت "الحشد" ظن أنه يقرأ "الشعب"، ومع ذلك، فبين حشد من الشعب، وحشد من البرجوازيين، يذهب تعاطفي على الأغلب نحو الأول، أنت تعلمين ذلك، أنت على الأقل، أيتها الصديقة العزيزة، وهذا يواسيني.

يقول السيد "نادي"[1]: "إننا سنبحث فيه (أي في الحشد) عن أكبر تفنيد صارخ لأقوال كهذه، ... إذ لدينا الثقة في أنه يفهم أعمالنا، ويحبها، وينتظرها".

أنا، على العكس، سعيد أن أنتمي إلى هذا الحشد الذي ينتظر أعمال "نادي". لكنني لا أقصد سوء الفهم هذا، فالآخر أخطر لأنه لا يتعلق بي؛ كما

---

[1] – كما سأبين في وقت لاحق، إنما ليست قضية أحد، بل هي قضية اتجاهات تلك التي أود أن أرفعها. كتب لنا السيد نادي أجمل الرسائل، مباشرة بعد هذا المقال؛ فإذا كان تواضعنا يمنعنا من ذكرها هنا، فإنني أود على الأقل ألا يضع أحد موضوعية الهاماتي موضع شك.

لا يتعلق الأمر بالسيد "نادي" وحده. وإذا كنت أتحدث عنه أكثر من غيره، فذلك أيضًا لأن مقاله أفضل، وأنه هو بذاته يبدو غنيًا بالوعود؛ وهو يقول ذلك بقوة بعض الشيء. ولكن كيف يمكن ألا نصدق أنهم ممتلؤون بالوعود، شبابًا يكتبون تمامًا كما كان يمكن لنا أن نكتب ونحن في العشرين من العمر؟

لطالما سيتحدث السيد "نادي"، لا بأس، إنه يتحدث جيدًا، ولكن عندما سيكون هناك آخر... أصغي أولاً إلى السيد "نادي":

"إنه (أي العرق) سيعرف رعشة إيماننا. سيدعو معنا لذات يوم جديد. سنجره في تلك العبادة الواعية للكون، منذ الذرة وحتى الإنسانية".

هذا جيد، نعم، لكنه سيفسد قريبًا. هل أتابع؟...

"أوه! أمامه (العرق)، نشعر بقوة بنشوة امتلاك الحقيقة. (أقول لك إن ذلك سيفسد). سنحتفل بالجوهر، بالشكل السرمدي الكوني، إلخ.، إلخ... " كل ذلك للسيد "نادي".

"آه، ربما يدهش الناس لقوة غنائيتنا!..."

لا، يا سيد "نادي"، لا؛ على العكس، أخشى ألا يكون لغنائيتك قوة. إذ يجب أن يكون هناك الكثير من الغنائية لصنع عمل فني، والكثير من الأشياء الأخرى معه! فبدلاً من إبداع عمل فني، أخشى على غنائيتك أن تولد هذا، على سبيل المثال، الذي سأقرأه عليك في مجلة "الجهد" في "تولوز":

"ليس العقل سوى شكل، ولكن به يصبح الإنسان هو الله، أو بالأحرى يتجه نحو الله، لأنه سيصبح الله يومًا. يجب أن نصدق ذلك، بينما سيعانق عقله كلي العلم[1]، العالم كله، وبحركة، سيقود ظاهرتي الحياة والموت. وحول هذه

[1] – كلي العلم: إحدى صفات الله – المترجمة.

النقطة، يمكنكم الرجوع إلى "أرنست رونان" وإلى "جواشيم جاسكيه"(؟). إن أحاسيسنا السجينة في جوهرنا العصبي تقبل النظام الذي يطبعه الله عليها. وبجهاز معقد من المناهج، يستولي الإنسان على الكون. يجب أن نعود لقراءة ديكارت (ديكارت اللذيذ، كما كان يقول "بوهيلييه"). يجب إعادة قراءة "تين" و"كلود برنار" (بعد قليل، سيدعوه الكاتب بـ"برنار" فقط). كنت أقرأ مؤخرًا الاصطناع الكيميائي لـ"بيرتولو" (Berthelot) وكتاب "دوكلو" (Duclaux) عن "باستور" (Pasteur)... ياله من صرح، صرح العلوم الكيميائية! "تحليل، تفكيك للعناصر والمبادئ المباشرة، تقايس، تحليل بواسطة التفكيك التدريجي، تركيب.". ويضيف الكاتب: "إن مناهج الله الأخرى معروفة أكثر".

اسمح لي إذًا أن أتجاوزها. أتابع بعدها: "قال أرسطو منذ زمن طويل إن الجمال هو النظام. ومنذ ذلك الحين، أصبح الفن شقيق العلم ولا ينفصل عنه...".

وبعدها، نجد هذه الملاحظة المرعبة: "هناك الكثير مما يجب أن يقال حول ذلك؛ سأعود إليه في مقالي القادم".

ثم: "في كل شيء، ولكل شيء يتعلق الأمر بالمنهج . كذلك بالسياسة. إن المواطن، و الجمهورية، والعديد من الكلمات الجميلة جدًّا التي تأتي لتؤكد نظريتنا. اصنعوا إذًا إيقاعًا للمجتمع. لا تهملوا أية قوة".

وبعدها أيضًا: "اسمحوا لي أن أحلم قليلاً. - تفضل إذًا، أرجوك.

أن نتخيل أن العمل الفني سيبزغ في نهاية كل ذلك، فذلك سوء الفهم، ياصديقتي العزيزة. من المؤكد أنني أصفق بكل قواي لمشروع مسرح شعبي (عندما لا يكون ذلك إلا ليخلصنا من رداءة الآخرين)، ولكن حذار من

المسرحيات التي سيكتبونها لنا خصيصًا للشعب. أخشى أن تحضر لنا النظريات الإنسانية أدبًا مؤسفًا.

لماذا؟ يقول "ديدرو": "احذروا ممن يريد أن ينظم، فالتنظيم، هو دائمًا أن يصبح المرء معلمًا للآخرين، وذلك بإزعاجهم". يجب على الفنان أن ينظم أعماله، وليس العالم الذي يحيط به، لأن النظام الخارجي يجعل نظام العمل الدرامي مستحيلاً.

* * *

ولكن، بماذا يفيد الكلام؟ لن يصغوا إلينا.

إنني أنا من سيسمعهم يدعونني، أنا وآخرين، "بالعقول الوجلة، والأرواح المتزنة التي لم تقم حتى الآن أية صلة معنا"، وذلك باسم الحياة والفرح اللذين يعدون أنفسهم موزعين لهما. ومع ذلك فإن أشعار "جريفان"، و"قوت الأرض" (Les Nourritures Terrestres)[1]، وأشعار "هنري جيون"، الخ.، سبقت أقوالهم، لا لحقت بها. لو كانوا يعلمون ذلك قليلاً، لأصغوا ربما أكثر بقليل لأقوالنا، ولفهموا أفضل أننا لو صرخنا بهم: هذا ضلال! فذلك باسم الآلهة نفسها التي ذكروها، والتي يجمعنا دينها المهمل أيضًا، بعضنا في مجلة الـ"إرميتاج". وهم يريدون أن يعملوا باسم العمل الفني، والذي يجب أن يعيدوا اكتشافه كليًّا، لأن أدبنا أنسانا تذوق الجميل، وفقد هو الاهتمام به.

أما ما يخص الموسيقا والرسم، فلسنا بالتأكيد ندعو للشكوى إلى هذا الحد، ومع ذلك، كم أظلمت السماء فقط بموت واحد كـ"بوفي" (Puvis)[2]

---

[1] – رواية لأندريه جيد نفسه. المترجمة.

[2] – بوفي دو شافان، رسام فرنسي. المترجمة.

وبقيت سماء أدبنا مظلمة لمدة طويلة. من جانب الغرب، لم يعد هناك شيء يتألق كثيرًا، ولكن الشرق يفعم بالضياء. ثمة صمت رائع يبدو أنه يحفر المكان بين القرن الزائل والقرن الذي يبدأ، كما حدث بين القرن السابع عشر والذي يليه. على الرغم من أعماله العظيمة، فليس "فيرهارن"، أو "موريا" (Moréas)، أو "جريفان" من الجيل الماضي، من دون ذلك، ما كنت قلت إن سماءنا مظلمة إلى هذا الحد. أما "رينييه" الذي قد يختلف عنا، فهو يحافظ على تذوق لغة نقية لدرجة أنني أود أن أتوجه إليه كمعلم، لو كان أكبر سنًا، أو كنت أصغر سنًا.

العزيزة أنجيل، قولي لأناس مجلتي: "بلد من فرنسا"، و"الجهد" أننا، مثلهم تمامًا، نريد العمل الفني وحده، ونحوه نسير، وأنهم مخطئون بظنهم أن هدفنا يناقضهم، وأن طريقينا متباعدين. كرري لهم هذا البيت لـــ"دانتي": "Noi sem peregrin, como voi sete" (كلّنا حجاج مثلكم).

الوداع.

❖ ❖ ❖

- X -

العزيزة أنجيل،

اليوم، لن أرسل لك سوى كتاب، إنه كتاب يستحق الكثير: هاهو كتاب "ألف وليلة" الذي انتهى الدكتور "ماردروس" لتوه من ترجمته، وقد أطلق عليه اسمًا فيه نكهة عربية "ألف ليلة وليلة"[1].

أنت تعرفين مدى إعجابي بهذا الكتاب. كان أبي معجبًا به أيضًا، وقد وضعه بين يدي في وقت مبكر، وأعتقد أنه، مع التوراة، أول كتاب قرأت. ولكنني أعتقد أنه، لو كانت ترجمة "ماردروس" الترجمة الوحيدة الموجودة آنذاك، لاختار أبي كتابًا آخر لكي يعلمني القراءة. أكاد لا أجرؤ على تقديمه لك. ولكي أقرر ذلك، يحتاج الأمر إلى التأكيد الهادئ للتمهيد، الذي يضمن فيه المترجم سذاجة الحكواتي ولباقته.

لقد حذروني من "جالان"، إذ قيل وكرر إنه استخدم في ترجمته كل الحريات التي انتزعها من الحكايات؛ وبغياب "بورتون" (Burton) الذي يضايقني أنني لا أفهم لغته، استطعت قراءة النسخة الألمانية لـــ"فايل" (Weil)، وأدركت أن ترجمة "جالان" كانت تحترم "لويس الرابع عشر" أكثر من السلطان الكبير "شهريار" ؛ وأن "جالان" كان يحزف بانتظام (من بين أشياء أخرى) المقبوسات

---

[1] - تجدر الإشارة هنا إلى أن الترجمة الفرنسية كانت تعتمد سابقًا التعبير الفرنسي عن العدد "ألف وليلة"، لكن ماردروس اختار الترجمة الحرفية للعربية "ألف ليلة وليلة" - المترجمة.

الشعرية التي تغزر في القصة، والتي هي إحدى الخصوصيات الرائعة لها، ويمكن لها، مجتمعة، أن تشكل كتاب مختارات شعرية هام جدًّا.

إن النقد الذي وجه إلى ترجمة "جالان" سهل، ولافائدة منه أيضًا. إذ كان المقصود في تلك الحقبة، إخضاع الأعمال الذي كانوا يدعون ترجمتها للذوق الفرنسي الجيد. وبعد حوالي خمسين عامًا، كتب الكاهن "بريفو" (Prévost) كتمهيد لـ"جرانديسون" (Grandison): "لقد حذفت، أو أخضعت للتقاليد العامة لأوروبة ما يمكن أن تحتوي تقاليد انكلترة من جارح بالنسبة إلى الأمم الأخرى". ويضيف كاتب سيرة "بريفو": "كان ذوقه أكيدًا لدرجة أكبر من أن تجعله يتقيد بالنص الأصلي". كان "جالان" كذلك يملك "ذوقًا أكيدًا جدًّا. إن جملاً كهذه تدعو اليوم إلى الابتسام، لكننا ننسى أن الفرنسيين في ظل "لويس الرابع عشر" كانوا يملكون الحق أكثر منا للتعبير عن إعجابهم بفرنسا.

إن لغة "جالان" ممتعة، وسلسة القراءة، ولا تزال كلاسيكية، ولا تخلو من ظرف غالبًا. وشرقيته الضعيفة تحتفظ بسحر ما. وأخيرًا، قد لا تكون ترجمته غير مفيدة كتلقين تحضيري. أما ترجمة "ماردروس"[1]، فقد استطاعت أن تفاجئ وتنفر. كان "جالان" كالحجرة الفاترة في حمام، تلك التي تسبق الحجرة الحارة[2]. فبينما كان "جالان"، على طريقة عصره، يبحث في تلك الحكايات، قبل كل شيء، عن الانفعال العام، وعن الجزء الذي يعده مشتركًا بين الجميع لأنه كان يشعر به مشابهًا له. بينما كان يروق لـ"ماردروس"، على العكس، (ويروق لنا معه) الاختلاف والغرابة، وأفضل من ذلك، لا يروق له شيء سوى

---

[1] ـ "كتاب ألف ليلة وليلة"، ترجمة كاملة للدكتور ج. ك. كاردروس، دار (Fasquelle) للنشر.

[2] ـ الحجرة الفاترة أي البراني، والحجرة الحارة أي الجواني – المترجمة.

ترجمة أمينة جدًّا، فإذا كانت حياة تلك الحكايات ستختلف عن حياتنا، فإنها ستختلف بالحرارة والطعم الشرقي الذي يتركهما لها. آه يا "ماردروس" البارع! آه، فليحيا "ماردروس"! أه، شكرًا، هنا نتحمس، وننطلق، وننتشي بكل حواسنا.

كم تبدو حسية "جالان" شاحبة! فالقصعة "المليئة بحبات الرمان المطعمة بالسكر، واللوز المقشر، والمعطرة بعذوبة، وكما يجب" التي يحضرها صانع الحلوى المفتعل "حسن" للصغير "عجيب"، والذي يضيف عليه أيضًا، عندما نطلب من هذا الطبق، "القليل من المسك وماء الزهر"؛ هذا الطبق النفيس الذي به يعرف "حسن" على نحو غير منتظر، يصبح لدى "جالان" "كعكعة بالكريما" بكل سذاجة. فما رأيك أن "المربيات المجففة"، التي نتذوقها في تلك الحكايات، كانت تجعلني أحلم من قبل! ماذا سيكون الحال لو أنني سمعتهم يتحدثون عن "المشروب اللذيذ المعطر بالزهور"؟ وإذا قرأت: "قدمت لي شرابًا بالمسك"؟ ذلك لأن ما يظهر قبل كل شيء في تلك الترجمة الجديدة، ليس الاكتشاف العظيم لتلك الحكايات، التي أحتفظ لها بفضول لا يكل، والتي كنا نعرفها كثيرًا أو قليلاً من قبل، بل هي الحسية المشرقة، ، والملحة، وغير المحتشمة، والممزوجة بالضحكات. هل تسمحين لي أن أقتبس منها:

"..

.........................."

لا، حتمًا، فلن أجرؤ على ذلك. ولكن ثمة مقاطع أخرى، على سبيل المثال، كتلك الأبيات الساخرة والساحرة عن "روعة الحلويات العربية"، وهي أبيات كتبها القلندر الثالث (وهو يدعى هنا صعلوك)، الذي تحول إلى قرد،

كتبها ليكشف أنه إنسان، ولا ندري مما يجب أن نتعجب أكثر: من غنائيته المباغتة، أم من رقة شراهته:

"أيتها الحلويات الناعمة الرقيقة الرائعة، الحلويات الملفوفة بالأصابع، أنت الترياق المضاد لكل سم! لا يمكنني دونك، يا حلويات، أن أحب شيئًا آخر؛ وأنت أملي الوحيد وولعي كله! يا لارتجاف قلبي عند رؤية سماط ممدود، يفوح وسطه عطر كنافة تسبح وسط الزبدة والعسل، في صينية كبيرة (يشرح "جيد" بأن هناك ملاحظة تعرف الكنافة كنوع من الحلويات مصنوع من شبكة دقيقة جدًّا من الشعيرية). آه يا كنافة! كنافة رقيقة من شعر مبهج يفتح الشهية! إن رغبتي، صرخة رغبتي نحوك بالغة، يا كنافة! ولا أستطيع -وإن كان في ذلك موتي- أن أقضي يومًا في حياتي من دونك في سماطي، يا كنافة، أما قطرك، قطرك اللذيذ المعبود، آه! سآكل منك، وأشرب منه ليل نهار، وكم سأتناول منك في حياتي القادمة!".

لا أدري، أيتها الصديقة العزيزة، ما قيمة تلك المقاطع في النص، لكنني أراها رائعة تمامًا في ترجمة ماردروس.

كذلك تغزر في هذه الترجمة المقاطع الرفيعة. اسمعي هذه الجملة القصيرة:

"والله، ستكون ليلتنا ليلة مباركة، ليلة بيضاء!".

لكنني كنت أريد أن أحدثك عن الحسية. لقد أصبحت كلمة "حسية" عندنا ذات معنى قبيح، حتى أنكم لم تعودوا تجرؤون على استخدامها، وهذا خطأ يجب إصلاحه. اعلمي أن "كولريدج" (Coleridge)، عندما تحدث عن "ميلتون" (Milton)، جعل من الحسية إحدى الفضائل الثلاث للشاعر. فالحسية، أيتها الصديقة العزيزة، تقوم ببساطة على "عد الشيء الحاضر والدقيقة الحاضرة غاية وليس وسيلة". وهذا ما أعجب له أيضًا في الشعر الفارسي، ما أعجب له

فيه على وجه الخصوص. لأن الأدب الفارسي كله تقريبًا يبدو لي شبيهًا بذلك القصر المذهب، الذي يحكى عنه في قصة أحد الصعاليك الثلاث، وبأن له أربعين بابًا، يفتح الأول على بستان مليء بالفاكهة ؛ والثاني، على حديقة أزهار؛ والثالث، على روضة طيور؛ والرابع، على حلي مكومة... ولكن الباب الأربعين ممنوع، يقفل حجرة مظلمة جدًّا يجعلك جوها المشبع بنوع من العطر الراقي تسكر، وتخور قواك. إنها حجرة ندخلها مع ذلك، فنجد حصانًا حالك السواد، لا يبدو سوى غريبًا وجميلاً، ولكن، ما إن نمتطيه، حتى يفرد أجنحة، أجنحة "لم نكن لاحظناها أولاً، ويثب معك، فيحملك إلى أعلى سماء مجهولة، ثم يهوي فجأة، فيطرحك أرضًا، ثم يفقأ لك عينًا بطرف جناحه، وكأنما ليعلم أفضل الانبهار الذي تركته هذه الرحلة السريعة في قلب السماء. إنه هذا الحصان الأسود الذي يدعوه نقاد "عمر الخيام" و "حافظ الشيرازي" بـ"المغزى الصوفي للشعراء الفارسيين". ذلك لأنهم يؤكدون أنه موجود. أما أنا فلا أقدر تلك الفروسية الجوية إلا قليلاً، ولا أحبذ بالأخص ذلك العمى الجزئي الذي يتبعها. سأكون أكثر عقلانية من الصعلوك الثالث، ولن أفتح الباب الممنوع، فأنا أفضل أن أماطل في البساتين والحدائق والرياض. إذ أجد هنا بعض الملذات المكثفة لدرجة تكفيني لأروي رغباتي وأريح فكري.

لا تقرئي "عمر الخيام" في الترجمة الفرنسية لـ"نيكولا"، إنها حرفية، كما يقول هو، لكن الترجمة الإنكليزية لـ"فيتز - جيرالد" (Fitz-Gérald) شيء آخر، وأكثر من ذلك: إنها جميلة. ففي نصه المكثف جدًّا، لكل رباعية معنى منفرد ووزن رائع. كان "عمر الخيام"، المحبط كـ"سفر الجامعة"، الغنائي على نحو "مزامير سليمان"، المتزن كأمثاله، يبدو عبر "فيتز - جيرالد" شاعرًا رائعًا[1].

[1] - ظهرت ترجمة هامة لعمر الخيام العام الماضي لدى (Carrington). إنها ترجمة السيد جرولو (Grolleau).

أما بالنسبة إلى "حافظ"، فإذا لم تستطيعي الحصول على ترجمة "روزنزفايج" (Rosenzweig) النادرة، اقرئيه في ترجمة "هامر" (Hammer)؛ إنها هي التي كشفت الشرق لـ"جوته" العظيم، عام 1812. انظري بأي إعجاب يتحدث عنه في حولياته. وبدلاً من أن أحدثك عنه أنا بدوري، دعيني أسجل لك إحدى غزلياته القصيرة؛ هذه إحداها كاملة:

"أيها الساقي أقبل. فالزنابق ملأت أكمامها بالخمرة،

كنت منذ وقت طويل ورعًا!

لآخرين الفخر، وعناية شهرة واسعة!

أين إمبراطوريات إغريقية وسيناء؟

افهم! عندما يشمل العصفور نفسه

اسهر، فرقاد العدم يرقبك.

أي أفنان الربيع في اللازورد، كم هي جميلة تمايلاتك

فزوبعة الشتاء لم تعد تقلقك.

صدقوني، يا أصدقائي، إن الوعود بالسعادة لخادعة،

فالويل لمن يعتمد عليها.

غدًا ستنتظرنا الحوريات في جنات عدن

ولكن اليوم، الساقي والدن هنا.

مازالت ذكرى الملكة بلقيس تلوح في ريح الشرق،

علّ هذه الخمرة تشفي روحنا منها!

لا تطل النظر أمام سحر زهرة،

فبتلاتها تتبعثر عند هبة المساء.

بيد أن هذه الخمرة الصهباء ذات الطعم الرائع،

تجعل احمرار وجنة الصديق أروع.

احملوا الأرائك خارجًا، افرشوها في البراري،

حيث النايات تنتظرنا.

هؤلاء المغنين الذين تسمعهم السهول من قبل

يدوزنون النايات.

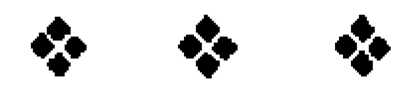
والأناشيد الرقيقة تنتشر، يا حافظ،

من بلاد الإغريق إلى سيناء"[1].

من المضحك بالتأكيد أن أترجم ترجمة: ولكن ألا تجهلين اللغة الألمانية؟ ألست أجهل الفارسية؟

تستطيعين قراءة "جوليستان" (Gulistan) "السعدي" و "الفردوسي" كاملاً بالفرنسية، لكني لا أخفي عليك أني أفضل "الخيام" و"حافظ".

سامحيني إذا كنت تجرأت على التحدث هكذا عن أدب أعرفه قليلاً، على الرغم من كل الحب الذي أكنه له. أعرفه قليلاً، لكنني أحبه كثيرًا؛ لعل ذلك يفيد في عذري. ثم إنني أكتب إلى من يعرفه أقل مني أيضًا.



(1) – هامر، الجزء الثاني، ص 426.

- XI -

العزيزة أنجيل،

آمل أن يعذر مذاقك المرهف تلك العصيدة من الحسك: هاهو كتاب "ستيرنر" (Stirner) "الفريد وخاصته"[1] الذي انتهى السيد "لاسفينيي" (Lasvignes) من ترجمته. فبأي صبر، ستحكمين على ذلك من خلال الصبر الذي يجب التمتع به في قراءته.

في زمن "جان - بول ريشتر" (Richter)، ما كان يدعى بالفريد، كان هو، أي جان - بول، وكان ذلك يكفي. هل تذكرين أننا عندما قرأناه كنا نقول: أي حظ أن يكون فريدًا! فلو كان هناك كثيرون مثله، لكان عالم الأدب غير محتمل.. وا أسفاه! أيتها الفريدة أنجيل. الفريد لدى السيد "ماكس ستيرنر" فيلق! فريد، لم يعد كذلك على أية حال سوى بالنسبة إليه وحده: وهذه هي "خاصته" الوحيدة. الفريد، هو أنا، وأنت، و"تيتير" (Tityre)؛ الفريد، إنه كل لنفسه.

هذا ما يطرحه السيد "ستيرنر" في كتاب يقع في حوالي خمسمئة صفحة. ولا يجب أن نقول: الأنانية، نحن نعرفها من قبل، ولكن سيكون في ذلك سوء فهم للعبة الفيلسوف: مدون المصطلح. إذ ليس الاختراع رسالته، مهما كان رأي "نيتشه" العظيم، فالفيلسوف لا يخلق، ولا يغير القيم: بل يجعل مشروعًا

[1] - في جزء واحد من القطع المتوسط، في دار نشر "المجلة البيضاء".

ما تقترح عليه الأمزجة الجديدة والقوية، ثم يسجله. فالإنسان يقترح، والفيلسوف ينفذ. إن "الفريد وخاصته" هو الأنانية المنفذة جيدًا.

خلال الصفحات الخمسمئة، لا عقبة، ولا تشويش، ولا لقاء؛ فالكتاب رديء، ومكرر، وطافح، وفارغ. إنه كتاب مجتر.

حتى أنني لا أود أن أحدثك عن ذلك، أيتها العزيزة أنجيل، إذا أراد بعضهم اليوم، بواسطة أسلوب جدير بـــ"القوانين الفاسقة"، ربط قدر "نيتشه" بقدر "ستيرنر"، والحكم على أحدهم مع الآخر، بغية ضمهم معًا على نحو أفضل في إعجاب أو رفض أسهل. سيكون طويلاً جدًّا اليوم أن أبحث معك بماذا يختلف الأول عن الثاني، يختلف حتى التضاد، وستبقى المسألة خطيرة لدرجة أننا سنعود إليها أكثر من مرة، كما أفترض. بانتظار ذلك، اسخطي فحسب لسماع ما يلي: "ستيرنر ونيتشه"، كما كان "نيتشه" يسخط لسماعه "جوته وشيلر".

حول "ستيرنر" لا "نيتشه"، يروق لي أن أحدثك قليلاً عن "مخاطر الفردية". أنا أخشى، يا أنجيل، أخشى فاشلي الفردية، ككل الفاشلين الآخرين. إنهم فاشلون ووضيعون؛ لنتركهم إذًا للأديان السائدة، سيجدون أنفسهم أفضل فيها، وسنكون نحن أفضل أيضًا. لا تدفعوا إذًا إلى الفردية من لا يملك شيئًا فرديًّا، وإلا ستكون النتيجة تدعو للرثاء. أو أفضل: لماذا نشكل الفردية؟ لا فردية تدوم؛ فالأفراد العظام لا حاجة لهم إلى النظريات لكي تحميهم: إنهم الغالبون. لندع إذًا للتافهين والضعفاء بهجة إمكانية إدانتهم - ولأنهم مغلوبون ومسحوقون من قبلهم - لنتيح لهم إمكانية الأخذ بثأر بريء، بأن يغلبوهم على الصورة[1].

---

[1] - ذلك أيضًا ما يعبر عنه السيد لاسفينيي على نحو رائع في نهاية تمهيده الهام، إذ قال: "إن الكتل الإنسانية لن تكون أبدًا واعية للقوة الرائعة التي تمثل أمام حفنة الرجال التي تستعبدها، كما القوى الطبيعية واعية للضعف اللامتناهي للإنسان الذي يحكمها". (ص XXIX).

يروق لي، أنا الفريد، أن يستمر "الرجل العظيم" في أن يبدو لي مذنبًا كبيرًا. وبما أن "ماكس ستيرنر" مازال يجرؤ على استخدام كلمة "جبن"،سأقول إنني أجد من الجبن تبرئته. ثم ماذا! لتبرئة عظمته، ستعيد إذًا مفهوم الخير والشر؟ أما زلت تخاف من الجريمة، يا سيد "ستيرنر"؟ لست سوى منظر، لا مجرمًا حقيقي. ومازلت تتمنى احترامي، خلف مظهره المنطقي. إذًا، إنك لن تحصل عليه! بالتحديد، لن تحصل عليه. أنا نفسي، لا أمنح نفسي احترامي إلا عندما لا أفكر مثلك.

أي "ستيرنر"! أتريد من جديد أن تجعل "الأنا" مكروهةً بالنسبة إلينا؟ كنا نأمل أن نكف عن التفكير بذلك!

ولكن يجب علينا أن نتفاهم أفضل وألا نصور كتابًا ما يصوره واحد كـــ"جوته"، أو "بيتهوفن"، أو "بلزاك"، أو "نيتشه"، أو "نابليون"، (كانت تلك النماذج العظيمة والشامخة مخلصة على نحو يثير الإعجاب لفكرة عظيمة معروضة أمامهم، وفوقهم).

لأنه يجب أن نقول أيضًا هذا الشيء الرائع، هو أنه كلما كان الأفراد عظامًا، كلما قل عددهم. إذ إن نظرية ما التي تسعى إلى إنتاج أكبر عدد ممكن من الأفراد، تقلص كل واحد منهم أمام الكل، وتحاول أن تقترب من الاشتراكية. فعندما يكون كلهم أفراد: لا يبقى فرد. آه، حبًا بي! دعك من الفردية!!!

احجزيها، يا أنجيل! احجزيها! تلك التفتحات التعيسة، لا تساعديها، ولنستمر في فضح الفرد، ونفيه، ورجمه. إن هؤلاء الذين لن يوقفهم احترام الآخر، ولا الخشية، ولا الشفقة، ولا الخجل، ولا احتقار الآخر أو كرهه، هؤلاء

هم الحقيقيون ؛ يمكننا أن نأمل أن تكون لهم قيمة ما. وهم لا يهتمون أن يؤيدهم واحد كـــ"ستيرنر"، أو أن يخالفهم واحد كـــ"تولستوي". وإذا كانوا عظماء، فذلك لأن عددهم قليل، إنهم منتخبون. ولاشيء تمكن منهم، ولا حتى هلعي: ولهذا أنا أكن لهم الإعجاب، وأحبهم، وأجدهم عظامًا. وللحصول على بعض منهم، يجب إجبار كثيرين آخرين على **التفاهة**، والسعي حتى إلى إكراه الرجل العظيم عليه.

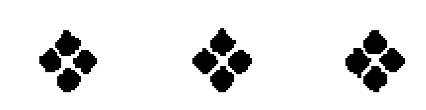
لماذا نبرئه؟ يجب أن ينصب كل شيء ضد الرجل العظيم، لأن الرجل العظيم عدو الكثيرين[1].

لماذا نرثو له؟ إنه رجل عظيم. وإذا كان حقيقيًّا، سيعرف دائمًا كيف ينجو.

لماذا نحميه؟ إذ تصنع محناته ذاتها وانعزاله قوته، أو على الأقل، هو الوحيد الذي يحتملها ويخرج منها قويًّا.

رفقًا، لا فردية! رفقًا بالأفراد. لا تشجعوا أبدًا الرجال العظام، وبالنسبة إلى الآخرين، ثبطوا، ثبطوا!...

10 كانون الأول/ ديسمبر 1899



[1] – ... "نحن مثقلون بالمفكرين النبلاء. لكي يكون رجل فوق الإنسانية، فهو يكلف الآخرين غاليًا جدًّا".
مونتيسكيو

- XII -

العزيزة أنجيل،

ستستلمين مع هذه الرسالة كتابين ضخمين لـــ"نيتشه". من المحتمل أنك لن تقرئيها، ولكني أريد أن تقتنيها مع ذلك. إنها هديتي الصغيرة لشهر كانون الثاني/ يناير. والحق إنني كنت أفضل، من أعماق الجزائر، أن أرسل لك بلحا"، كما كنت أفعل على نحو جميل، في السنوات السابقة. للأسف! مازالت باريس تحتفظ بي، وإذا فكرت بذلك كثيرًا فإن قرب عام جديد سيجعلني حزينًا. أن لا أتمكن من الحديث عن الرمال والنخيل! أنا أجد نفسي فيها، أفضل من الفلسفة ... لكني بعيد عنها، وهاهو "نيتشه"، يا صديقتي العزيزة: اعذريني إذا كنت أتحدث بنبرة خطيرة.

الفضل يعود للسيد "هنري ألبير" (Henri Albert) الذي قدم لنا أخيرًا "نيتشه"، في ترجمة جيدة جدًّا. كنا ننتظرها منذ زمن طويل. كان فراغ الصبر يجعلنا نهجو ما في النص قبلاً، ولكننا نقرأ الأجانب على نحو سيّئ جدًّا!

ربما كان من الأفضل أن تستغرق هذه الترجمة كل هذا الوقت حتى تظهر: وبفضل هذا البطء القاسي، سبق تأثير "نيتشه" عندها ظهور أعماله، فنـــزلت في أرض مهيئة، وإلا كان يخشى ألا تثبت. واليوم، لم تعد تدهش، إنها تؤكد، والصرامة المتألقة والمحمسة هي ما تعلمه بخاصة، لكنها لم تعد تقريبًا ضرورية،

ذلك لأننا نستطيع تقريبًا أن نقول إن تأثير "نيتشه" مهم أكثر من أعماله، أو حتى إن أعماله ذات تأثير فقط.

كذلك، وعلى الرغم مما سبق، فالأعمال مهمة لأن تأثيرها بدأ الناس بإفساده. لكي نفهم جيدًا "نيتشه" يجب علينا أن نؤخذ به، وحدها تستطيع القيام بذلك كما يجب العقول المهيئة له منذ زمن بعيد، بأحد أشكال البروتستانتية، أو الجنسينية الطبيعية؛ عقول لا يرهبها شيء كالريبية، أو أن الريبية عندهم، كشكل جديد للإيمان، يحول الحب إلى كراهية، ويحفظ حرارة الإيمان كلها. ولهذا فإن مفكرين حاذقين ومرنين كالسيد "دو فيزيفا" (de Wyzewa) أخطؤوا فيه: فقليل من الدراسات عن "نيتشه" (وأنا لا أتحدث إلا عن الهامة منها) تسيء إلى "نيتشه" بالقدر التي تفعله دراسته[1]. أراد أن يرى فيه متشائمًا: و"نيتشه" قبل كل شيء مؤمن. لم ير في أعماله سوى خرابًا وأنقاضًا: إنها فيها، ولكن نعم، إنها الأنقاض التي تسمح لنا بالبناء!

إن الذين يهدمون هم وحدهم الذين يثبطون العزائم، ويقلصون إيماننا بالحياة...:

"إنني أريد الرجل الأكثر كبرياء، الأكثر حياة، الأكثر تأكيدًا ؛ أريد العالم، أريده كما هو، وأريده ثانية، أريده أبديًّا، وأصرخ دون كلل: أريده أيضًا، ليس فقط لي وحدي، بل للمسرحية كلها، وللعرض كله؛ لا للعرض كله وحده، بل في أعماقي أريده لي، لأن العرض ضروري بالنسبة إلي -لأنه يجعلني ضروريًّا- ولأنني ضروري بالنسبة إليه، ولأنني أجعله ضروريًّا".

---

[1] - فيزيفا، "المجلة الزرقاء"، 7تشرين الثاني/ نوفمبر 1891. فيزيفا، "الكتاب الأجانب"، دار "بيران" (Perrin)، شباط/ فبراير 1896.

نعم، إن "نيتشه" يقوض، ويهدم، ولكن لا كمثبط، بل كضار، بنبل، ومجد، وعلى نحو خارق؛ كفاتح جديد يكره الأشياء البالية. إن الحمية التي يضعها في ذلك، يعطيها ثانية لأشياء أخرى للبناء.أما كرهه للراحة، والرفاهية، وكل ما يقترح على الحياة تقليلاً، واسترخاء، وغفوة؛ فهذا ما يجعله يصدع الأسوار والقبب، إذ يقول:

"لا ينتج المرء إلا بشرط أن يكون غنيًا بالتنافسات، ولا يبقى شابًا إلا بشرط أن ترتاح الروح، وألا تسعى إلى الراحة. "إنه يهدم الأعمال المنهكة ولا يشكل منها أعمال جديدة، هو، بل يفعل أكثر: إنه يشكل عمالاً. وهو يخرب ليطلب منهم أكثر، ويحصرهم.

ومن المثير للإعجاب، هو إن "نيتشه" مترع بالحياة الفرحة، إنه يضحك معهم وسط الأنقاض، ذلك أنه يزرع فيها بقوة. وهو لا يحتدم غضبًا من الحياة أبدًا، إلا إذا كان ذلك لهدم الأشياء الفانية أو الحزينة. فكل صفحة مشبعة بالطاقة الخلاقة، و تتحرك فيها حداثات غير محدودة؛ إنه يتوقع، ويتنبأ، ويناددي، ويضحك. أهي أعمال رائعة؟ لا، بل تمهيد لأعمال رائعة. أيهدم "نيتشه؟ هيا إذًا! إنه يبني، أقول لكم إنه يبني! إنه يبني بعنف.

أود أن أمتدح كتاب "ليشتنبيرجيه" (Lichtenberger) الصغير عن "نيتشه". إذا لم يكن "نيتشه" نفسه متوفرًا، العزيزة أنجيل، فهذا ما أنصحك بقراءته. كنت سأقوم بذلك برحابة صدر لولا بعض الخجل الفكري جعل الكاتب يعالج موضوعه بضمير مبالغ فيه تقريبًا. نعم، للحديث عن "نيتشه" جيدًا، يجب توفر الكثير من الشغف، والقليل من المدارس، الكثير من الشغف على الأخص، وفي كل مكان، القليل من الخشية. في الفصل الأخير، وبمثابة خاتمة، يبحث الكاتب

من خلال دراسته "نيتشه" بوجه عام، عما فيه من جيد وعما فيه من رديء...إلخ؛ إنه يتوازن، ويحد، ويحافظ. فـ"نيتشه" يجر وراءه أشياء مرعبة. وإذا كان الخوف يخيم إذًا، فأنا أفضل أن أسمع عن استبعاد "نيتشه" كليًا بدلاً من أن أرى إقرار الأجزاء المطمئنة فقط. إنها أجزاء من كل. والاعتدال يلغيه. أنا أفهم أن "نيتشه" يصيب بالخوف، ولكن الأفكار التي لا تصدم بشيء أولاً ليست إصلاحية في شيء.

كل ذلك لا يجعلني أوجه النقد إلى هذا الكتاب الصغير، إذ إنني ألومه قليلاً لأسباب خاصة جدًا: تمكنت بعض صديقاتك - وكن بالفعل من المسيحيات - من خلال هذا الكتاب، من تصور "نيتشه" كـ"امرئ بالغ الحزن"؛ وهذا حقًا أمر مزعج. أنت ستعترفين بذلك، أيمكن لمن يبحث عن الفرح حتى في الجنون، ويمجده عبر الآلام كلها، الشهيد حقًا بما تعنيه هذه الكلمة من معنى، أيمكن أن يصل بنظر بعضهم لصورة "امرئ بالغ الحزن"! ولكن الفرح المسيحي يقر بصعوبة بشكل جديد من الفرح غير فرحه: ولما لم يتمكن من تقليص فرح "نيتشه" رفضه.

هي "أعمال حزينة بعمق"، كما يقول أيضًا السيد "دو فيزيفا"، وكما سيقول أيضًا آخرون لزمن طويل. من المؤكد أن الوقت حان لكي تظهر هذه الترجمة!

يعرف هذان الكتابان[1] بـ"نيتشه" بالقدر الذي ستمكن الأعمال الكاملة من تحقيقه، وهي ذات رتابة رائعة.

اثنا عشر جزءًا، لا جديد من كتاب إلى آخر؛ النبرة وحدها تتغير، فتصبح أكثر غنائية، وأكثر شراسة، وأكثر حدة.

[1]- "فيما وراء الخير والشر"، و "هكذا تكلم زرادشت"، دار "ميركور دو فرانس".

منذ كتابه الأول "مولد التراجيديا"؛ أحد أجمل كتبه، يتأكد "نيتشه" ويظهر بالشكل الذي سيغدو لاحقًا: فكل كتاباته المستقبلية موجودة هنا في مرحلة البذرة. منذ ذلك الحين، ثمة حمية تسكنه ستؤثر في كل شيء فيه، ستحول إلى رماد أو زجاج كل ما ليس باستطاعته احتمال هذا القدر من الحرارة.

إن أعمال الفلاسفة رتيبة حتمًا، إذ لا مفاجأة فيهم، وهي نتيجة تطبيقية لأنفسهم؛ لا تناقض عندها ليس خطأ. يقول "إمرسون" (Emerson): "الفكر يصنع منـــزله، ثم يحبس المنـــزل الفكر". نظام مغلق، مناعة أسواره تصنع قوته، فهي لا تغيب أبدًا عن أنظارنا... وإلا فهي ارتعادات: نظن أننا خرجنا من النظام، خدعنا، خدعنا!

كيف يمكن أن أخدع؟ "من نخدع هنا ؟ " لا يخدع الفيلسوف أبدًا سوى الآخرين... إذ لا يخدع المرء أبدًا سوى الآخرين.

و"نيتشه" نفسه يسجن، إذ يتخبط هذا الشغف الخلاق في نظامه الذي ينطوي عليه من كل الجهات كفخ. هو يعلم ذلك ويزمجر لمعرفته، لكنه لا يخرج منه، كأسد في قفص سنجاب. هل هناك ما هو أكثر درامية من ذلك: يريد هذا اللاعقلاني أن يبرهن. وسائله مختلفة، ما أهمية ذلك؟ إنه فنان لايخلق، بل يبرهن، يبرهن بشغف. إنه ينفي العقل ويعقل. وهو ينفي بحمية شهيد. فأعماله، من جهة إلى أخرى، ليست سوى جدل: اثنتا عشر جزءًا من الجدل. بوسعنا أن نفتح صفحة دون تحديد، ونقرأ أي شيء من صفحة إلى أخرى، إنها مع ذلك الحمية وحدها التي تتجدد والمرض يغذيها؛ لا حدود البتة، يهب فيها باستمرار غضب ما، وشغف مستعر. أكان يجب للبروتستانتية أن تنتهي إلى هذه الحال؟ أن تصل إلى أكبر تحرر؟ أعتقد ذلك، ولهذا فأنا أكن لها الإعجاب.

أنا نفسي بروتستانتي إلى حد المبالغة، ولهذا فأنا شديد الإعجاب بـ"نيتشه"، لدرجة أنني لا أجرؤ على الحديث باسمي الخاص. أفضل أن أترك السيد "فوييه" (Fouillée) يتحدث. فقد كتب في "مجلة العالمين"[1] عام 1895:

"البروتستانتية، بعد أن كانت أكثر رجعية من الكاثوليكية ذاتها، ارتأت أن تقابل الجمودية الكاثوليكية بفكرة الاختيار الحر. وعندما وجد البروتستانتيون ذلك، ربحوا القضية وخسروها أيضًا. لقد وجدوا قرار موت خصومهم. لأنه مقابل دين مقيد بنفسه وملتزم بماضيه، كتمثال على ركيزة، أصلحوا دينًا حرًا، تقدميًا، قادرًا على كل ما يمكن أن يحمله له البحث العلمي الحر لهم : ذلك لأنهم، كون الاختيار الحر لا حدود له، يخلقون دينًا" غير محدود، إذًا غير معرف، إذًا لا يمكن تعريفه. وعندما سيحمل له الاختبار الحر الإلحاد، لن يعرف ما إذا كان الإلحاد جزءًا منه أم لا. إنه دين قدر له أن يتلاشى في الحلقة غير المعرفة من الفلسفة الكاذبة الذي فسح لها المجال. فكل فكر حر، وكل تفلسف، وكل فوضوية فكرية كانت موجودة في البروتستانتية عندما توقفت عن كونها كاثوليكية راديكالية".

من المؤكد أن ذلك لا يجلب راحة، ولاشيء يناقضها أكثر هنا. لاشيء يناقض أكثر هذه الجمل (العظيمة بالتأكيد) لـ"بوسويه" (Bossuet)، في رسائله الرعوية:

"نحن لم نحكم أبدًا على من سبقونا، ونترك اعتقاد الكنائس كما وجدناه... لقد أراد الله أن تأتي إلينا الحقيقة من قس إلى قس، ومن شخص إلى آخر دون أن نلحظ تجديدًا أبدًا. وبهذا نتعرف إلى ما كان الناس يؤمنون به

---

[1] - دراسة عن أوغست كونت، الأول من آب/ أغسطس 1895.

دائمًا، وبالنتيجة ما يجب أن نؤمن به دائمًا. نستطيع القول إن في هذه الــ"دائمًا" تظهر قوة الحقيقة وقوة الوعد، ونحن نفقدها كلها عندما نجد توقفًا في المكان الواحد"[1].

لكن "نيتشه" لا يبحث عن الراحة، هو الذي كان يقول أيضًا:

"لا شيء أصبح غريبًا علينا أكثر من مطالب الماضي، سلام الروح، المطالب المسيحية. لا شيء يثير رغبتنا أقل من أخلاق المجتر والسعادة الغليظة لضمير مرتاح".

وفي موقع آخر:

"إن أجمل حياة بالنسبة إلى البطل، هو أن ينضج في الصراع، استعدادًا للموت".

آمل بهذه المقبوسات البضع أن أكون وضحت لك الجدل قليلاً، وجعلتك تفهمين لماذا يبدو "نيتشه" بالنسبة إلى بعضهم "امرءًا بالغ التعاسة"، وسيستمر يظهر كذلك. قد أرضيك على نحو أخرق إذا قلت إنه لا يبحث عن "السعادة"، ذلك بالتحديد لأن هذا "ما نبحث عنه"، ما ندعوه بـ"السعادة"؛ ولكن من الصعب دائمًا أن نستمر في إطلاق اسم "سعادة" على ما لا نتمناه لأنفسنا. لا بأس! أنا شغف بسعادة "نيتشه"، يا صديقتي العزيزة.

كم من الأشياء أود إذًا أن أقولها لك عنه! ولكن الوقت يداهمنا، أكتب تقريبًا كيفما اتفق، بسرعة. اعذريني. سأعود إلى ذلك. كيف يمكن ألا أعود إليه؟ لقد دخلت إلى نيتشه رغمًا عني، كنت أنتظره قبل أن أعرفه، حتى قبل أن أعرف اسمه. كان هناك نوع من الحتمية الساحرة يقودني إلى الأماكن التي

---

[1] - رسالة رعوية إلى الكاثوليكيين الجدد من أسقفيته الثانية

اجتازها، في سويسرا، وفي إيطاليا، ويجعلني أختار بالتحديد منطقة "سيلس-ماريا" هذه في "أنجادين" العليا، لقضاء أحد الشتاءات، حيث علمت بعدها أنه احتضر بهدوء. وبعد ذلك، عند قراءته، خطوة بخطوة، كان يبدو لي أنه يثير أفكاري.

نحن مدينون جميعًا لـ"نيتشه" بالعرفان العميق: من دونه، ربما شغلت أجيال على نحو خجول بإيجاد ما يؤكده بجسارة، وتمكن، وجنون. نحن أنفسنا، شخصيًا، كنا نكاد أن نترك كل أعمالنا تعج بحركات فكرية مشوهة، بأفكار قيلت اليوم. بدءًا من ذلك، يجب الخلق، ويصبح العمل الفني ممكنا". هذا ماكان يجعلني أعد فيما سبق الأعمال الكاملة لـ"نيتشه" كتمهيد، يمكننا القول : تمهيد لكل فن مسرحي قادم. و"نيتشه" يعلم ذلك، وهو يظهره باستمرار، ويبدو، على نحو مغالط للتاريخ، أن أعماله كلها كانت مضمرة في أعمال واحد كـ"شكسبير"، كـ"بيتهوفن"، كـ"ميكايل أنجلو". نيتشه موحى في كل ذلك. حتى أنه من الأبسط أن نقول أن كل مبدع عظيم، كل مؤكد كبير للحياة هو بالضرورة نيتشوي.

"انظروا أخيرًا بأي سذاجة نقول: يجب على المرء أن يكون كذا أو كذا. فالواقع يظهر لنا غنى ساحرًا من النماذج، وتعددية في الأشكال، وغزارة وإفراطًا غريبين"...

فـ"نيتشه"، ككل مبدع للنماذج، مسحور بتأمل الثروة الإنسانية، بينما يهرب المبدعون الآخرون من جنون عبقريتهم بالتطهير المستمر، المتمثل بالنسبة إليهم بالإبداع الفني، وتخييل أهوائهم. و"نيتشه"، السجين في قفصه كفيلسوف، بإرثه البروتستانتي، يصبح فيه مجنونًا.

قلت إننا كنا ننتظر "نيتشه" قبل أن نعرفه: ذلك أن المذهب النيتشوي بدأ طويلاً قبل "نيتشه"، وأنه معًا تظاهرة لحياة غزيرة عبر عنها من قبل في أعمال أكبر الفنانين، وهو أيضًا نزعة عمدت، بحسب الحقب، "جانسينية"، أو "بروتستانتية"، سنسميها اليوم النيتشوية، لأن "نيتشه" تجرأ على صياغة كل ما كان يهمس من كامن بعد في تلك الأعمال، وحتى النهاية.

لو كان لدي وقت أطول، لكنت تسليت بإظهار المذهب النيتشوي قبل "نيتشه" لك. كان يمكن أن أتحايل على صورته من كل جانب تقريبًا، بمقبوسات مختارة ببراعة. ولكن سيكون ذلك طويلاً جدًّا اليوم، ثم ما كان يجب ذكره بالأخص جمل من أعمال "بيتهوفن" الأخيرة. سأعود إلى ذلك. دعيني فقط أريك بسرعة هذا المقطع لـ"دوستويفسكي". إذ لا أحد ساعد "نيتشه" كـ"دوستويفسكي".

سأذكر المقبوس ثم أتابع، وإذا لم تفهمي، أخبريني عن ذلك، سأشرح لك فيما بعد. نقرأ المقطع في نهاية (Possédés) (الأبالسة)؛ إنه "كيريلوف" من يتحدث، وهو نصف مجنون. عليه أن ينتحر خلال ربع ساعة. والذي يصغي إليه يطمح إلى الاستفادة من انتحاره، والمقصود أن يحمل "كيريلوف" تبعة جريمة ارتكبها هو. قبل أن يقتل "كيريلوف" نفسه، يجب أن يوقع على ورقة يقر فيها بأنه مذنب. وفي اللحظة المحددة التي نحن فيها، تنحرف المحادثة بينهما، يتردد "كيريلوف"، فهو لم يعد قادرًا على شيء، ولا حتى على انتحار، يخشى أن يعود إلى صوابه، فيضيع كل شيء عندها بالنسبة إلى "بيير" الذي يصغي إليه، إذا لم يرجع "كيريلوف" إلى حالة الانتحار. (مادام صحيحًا أن كل حالة مرضية لا واعية يمكن أن تقترح على الفرد تصرفات جديدة، يبذل العقل فورًا جهده

في الموافقة عليها، ومساندها، وتنظيمها). يجب أن تبدو كل فلسفة، وكل أخلاق مرتجلة فجأة، وكأنها باعث لهذا التصرف الذي، هو بالتبادل باعث لهذه الفلسفة. وهذا مادفع "كيريلوف" إلى القول، مدفوعًا من "بيير"، رجل خارق للحظة، للحظة فقط، أرجوكم، فقط في الوقت الذي سيقدم فيه على الانتحار. صار "كيريلوف" متحمسًا:

"أخيرًا فهمتني. أنت تفهم الآن أن الخلاص بالنسبة إلى الإنسانية يقوم على إثبات هذه الفكرة"[1].

من سيثبتها ؟ أنا. لا أفهم كيف يمكن للملحد حتى الآن وقد علم أن الله غير موجود ألا يقتل نفسه على الفور.

من العبث أن يشعر المرء أن الله غير موجود، ولا يشعر في الوقت نفسه أنه هو ذاته أمام الله... إذا شعرت بذلك، أنت، تكون قيصرًا، وبدلاً من أن تقتل نفسك، ستعيش في قمة مجدك.

ولكن هذا وحده، الذي كان الأول، عليه حتمًا أن يقتل نفسه، دون ذلك، من سيبدأ ويثبت؟

سأقتل نفسي حتمًا، لأبدأ، وأثبت. لم أصبح بعد الله إلا عنوة، وأنا أشعر بالتعاسة، لأنني مضطر لتأكيد حريتي.

الجميع تعساء لأنهم خائفون من تأكيد حريتهم. وإذا كان الإنسان حتى الوقت الحاضر بهذه التعاسة وهذا الفقر، فذلك لأنه لم يكن يجرؤ على أن يظهر حرًا بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى، وكان يكتفي بتمرد تلميذ... الخشية

---

[1] - إذا كان الله موجودًا فكل شيء متعلق به، ولا أستطيع شيئًا خارج إرادته. وإذا لم يكن موجودًا، فكل شيء متعلق بي، ويجب علي أن أثبت استقلاليتي.

هي لعنة الإنسان... ولكنني سأظهر استقلاليتي، سأنتهي وسأفتح الباب. وسأخلص. هذا وحده سيخلص الناس كلهم وسيغير جسديًّا الجيل القادم. ذلك لأنني كما أستطيع الحكم على الإنسان في شكله الجسدي الحالي، من المستحيل عليه أن يستغني عن الله القديم. لقد بحثت خلال ثلاث سنوات عن نعت لألوهيتي، إنه الاستقلالية! هذا كل شيء أستطيع به أن أظهر بأعلى درجات تمردي، وحريتي الجديدة والرهيبة، لأنها رهيبة فعلاً. سأقتل نفسي لأثبت تمردي، وحريتي الجديدة والرهيبة!".

يقتل "كيريلوف" نفسه، ويصبح "بيير" قيصرًا. ويغرق "نيتشه" في الجنون، ويعيش اليوم رجله الخارق.

أعلم أن "دوستويفسكي" جعل هذه الأقوال تخرج من فم مجنون، ولكن جنونًا ما قد يكون ضروريًّا لجعل بعض الأشياء تقال للمرة الأولى، وربما أحس نيتشه بذلك. المهم، هو أن تقال تلك الأشياء، لأنه الآن لم تعد هناك حاجة إلى الجنون للتفكير بها.

ولكن، عندما يأتي بعض العقلانيين ليقولوا: إنه مريض، وبعض المستقيمين: إن جنونه النهائي يدين نظريته؛ أعترض وأقول إنهم ذاتهم من صرخوا في وجه المسيح على الصليب قائلين: "إذا كنت المسيح، انقذ نفسك بنفسك". ثمة عدم فهم خطير هنا. لا أريد أن أعرف هنا ما هو السبب وما هو الأثر؛ أفضل أن أقول إن "نيتشه" ترك نفسه يصبح مجنونًا. قد يكون من الواجب أن يقرر المرء أن يكون مريضًا ليكتب صفحات كتلك[1]: إنه أحد أشكال

[1] - "معاق لا أريد أن أكون كذلك ففكري قوي وإلا سأصبح عندها نذلاً كالآخرين". (فوست، مناجاة إلى شيرون)

الإخلاص. فكتب "لومبروزو" لا تزعج إلا الأغبياء. إن عقل "نيتشه" في بداية الحياة يقترح فيها جولة تراجيدية عقله نفسه هو الرهان. إنه يلعب ضد نفسه، فيفقد العقل، لكنه يكسب الجولة، لقد ربح، لأنه مجنون.

أراد "نيتشه" أن يعلم، وحتى الجنون، فأصبح ذكاؤه حادًّا أكثر فأكثر، وقاسيًا، ومتعمدًا. وكلما كان يرى بوضوح أكثر، كان يبجل اللاوعي أكثر. كان "نيتشه" يريد الفرح مهما كلف الأمر. وكان يدفع بنفسه إلى الجنون بقوة عقله كلها، كمن يذهب إلى ملجأ. فلتسترح فيه عبقريته الخارقة!

قرأت العام الماضي، في مجلة "الجدالات" (Les Débats)، على ما أعتقد، مقالاً قصيرًا يتحدث عن "نيتشه". كان المقال يظهره قريبًا من أخته، ولاهيًا، ولا مباليًا، وليس حزينًا البتة. تقول أخته: "إنه يتحدث معي، ويهتم بكل شيء حوله، كل شيء وكأنه ليس مجنونا". فقط، هو لم يعد يعلم أنه "نيتشه". وفي بعض الأحيان، وأنا أنظر إليه، لا أستطيع أن أحبس دموعي، عندها يقول لي: لماذا تبكين؟ ألسنا سعداء؟".

إلى اللقاء، يا صديقتي العزيزة، ليكل لك الله السعادة!

باريس، 10 كانون الأول/ ديسمبر 1898.

❖ ❖ ❖

الفصل الرابع
بضع كتب

ظهرت هذه المقالات في "المجلة البيضاء"

(La Revue Blanche)، خلال العام 1901.

قصص سامية (Histoires Souveraines)

فيلييه دو ليل - آدام

لسعادة عدد قليل من القراء، ينهي السيد "دونان"، أحيانًا كمكتبي هاوٍ غني بأوقات الفراغ، وكفنان ذي ذوق عال، ينهي طباعة جديدة يزينها بعناية واحد كـ"رودون"، أو "فان ريسبيرج"، أو "رونوار". إن الكتب التي يقدمها لنا عندها بتؤدة جميلة، كما كانت تقريبًا كتب "فيرهارن" كلها، أو الطبعة الجديدة الأخيرة لأشعار "ستيفان مالارميه"؛ ولكن نجاح السيد "دونان" لم يكن موفقًا كما كان في تلك المختارات من أعمال "فيلييه". على ورق من النوع المتموج الأخضر الغامق الذي يغلفه، فوق زخرفة سوداء كبيرة، نقرأ بحروف من ذهب: "قصص سامية". إنها هنا، كما يتنبأ الناشر "أفضل عشرين حكاية" لقاص لا يمكن مضاهاته.

لم أتمكن من معرفة كيف نقرر بالتحديد اختيار هذه الحكايات؛ سمعنا عن تحري: فالأدباء الذين قيموا بأنهم جديرون بمعرفة الأمر، أرسلوا قوائم بحسب

أذواقهم. سيمثل هذا الخيار إذًا تقريبًا خيار أفضل جمهور، وسمعنا عن خيار قام به "مالارميه" وحده... ومهما يكن من أمر فإن الخيار جيد. حقًا إنني أسفت لغياب النــزعة العاطفية، و"قصة غامضة"، و"قاص غامض"، ووجود "صوت من الماضي"، و"أفضل حب"، و"نفاذ صبر الحشد"، لكني أعبر هنا عن ذوق شخصي، أفضل أن أصمت عنه، وأن أتناول هذا الكتاب وكأن الخيار كان للزمن نفسه، وكأن المختارات هنا هي " Opera quae Supersunt " لــ"فيلييه" كله. كذلك، هذه الحكايات العشرون تكفي لمعرفته، إنه كله فيها، متصوفًا تارة وشغفًا تارة أخرى، وفصيحًا، ولبقًا، وغنائيًّا، وشرقيًّا، وساخرًا على الأخص، قاسيًا بكل تباينات الكره والاحتقار، واحدًا، ومتنوعًا، مرضيًا أخيرًا، ولم يعد يحيرنا.

حصل التراجع بسرعة، في السنوات الأخيرة، إذ تتابعت التأثيرات العنيفة بحرارة، فخلقت لنا لأجل ذلك نوعًا من الماضي الصغير الاحتياطي، وكأنما لإعطاء اندفاع أكثر وشباب ظاهري أكثر لاعتقاد اللحظة الجديد. و"فيلييه"، الذي مازال يستطيع أن يقلق، لطالما كان على قيد الحياة، يبدو اليوم بعيدًا جدًّا عنا لدرجة أعتقد فيها أنني أستطيع أن أتحدث عن ذلك دون تجنٍ، وكما يقال عندها: تاريخيًّا. لا يهم عندها إذا لم يعد يظهر، ربما، كنجم ذي عظمة أولى: فقد جذب نحوه حركات مد وجذر ضيقة في الحماسة ؛ كان له متحمسون، تلاميذ، وكل ما يجب لنعده معلمًا، قد يكون هامًا، لاسيما أنه لا يوجد عنده إبداع فردي، هو نفسه النتيجة، ولكن تلتقي فيه في حزمة، وتتحد التأثيرات المختلفة إلى حد ما (الهيجلية المشوهة، الفاغنيرية، الأخلاق الهندية، إلخ.)، وأفكار مترددة، ولهذا مزعجة، وجدت بواسطته مصطنعة، ومدفوعة إلى أقصى حد، ومحمولة إلى نقطة الكمال الأدبي، إذا لم يكن إلى نضوجها الحقيقي.

نعم، حقًا: كمال أدبي. أعلم أن هناك أشياء قليلة في لغتنا هي بجمال بداية "حب سامي"، ولماذا لا أقول بجمال الحكاية كلها؟ ياله من خليط دقيق وصائب من العبث، والتهذيب، والفطنة في "القيصر وكبار الدوقة" إن نسبة كل عنصر فيها رائعة، وفي حكايات أخرى، يالها من ثقة في الإلقاء! وأحيانًا، إلحاح غير مفيد وساحر، لأن جمل "فيلييه" الجميلة هي عادة جمل ذات إلحاح صرف، مجهز بعلم، معلن، ومفاجأته لم تعد تقريبًا سوى شفهية حصرًا. غالبًا، تستخدم فيها صفحتان أو ثلاث، مفارقة، ومدرجة انفعال الفكرة ذاتها، ثم تأتي الجملة الأخيرة، دون صدام، كقرار لسلسلة من التوافقات. لا يمكن للفن الأدبي أن يدفع إلى أبعد من ذلك. لا عنف البتة، ولا تشويش في الغريزة، ولا إفشاء في الجسد؛ إن الدم الذي يحمر بسهولة شحوب أكثر بطلاته عفافًا يسيل بهدوء، فكل شغف هادئ ليس موصوفًا، وكل كلمة، وكل صرخة ليست مستخدمة إلا من أجل الأثر الفني. وكلمة مصطنع تصبح هنا مديحًا، ولكن يجب علينا أن نستخدمها.

ذلك لأن الجملة لا تبدو عنده ملزمة بعمق؛ بل ولدت بالأحرى من الحاجة في الزينة والترف حيث يتأكد حبه كله، واحتقاره للمظهر معًا، وهي لا تجسد الفكرة أبدًا، بل تبقى كإسقاطها الحساس، وتبدو أحيانًا متكلفة، وليست إلا إظهارًا لمزاياها، فخمًا، ولامعًا، ومصطنعًا، كما هو بالنسبة إليه كل مظهر، وكل ستر مبرقش لعالمنا الظاهري (Sic inductus et ornatus)، كما سيذكر.

أحيانًا، أو غالبًا، تقيد الكلمة في إثارة الشيء الذي تحدده، بتعبيره التزييني وحده. ليس لأنه لا يؤمن بالشيء فحسب، بل يريد أيضًا أن يشعرنا بذلك. سيقول لاحقًا: بالنسبة إلينا، الواقع هو فقط ما يلامس إما حواسنا، أو فكرنا.

"فالأشياء تتغير أشكالها بحسب مغنطة الأشخاص التي تقاربها، وليس للأشياء كلها دلالة أخرى لكل واحد، سوى تلك التي يمكن لكل واحد أن يخلعها عليها. بالنسبة إلينا كانت تلك الشمعدانات، بالضرورة، من ذهب صرف، الخ..." كذلك: "لا أحد يستطيع أن يمتلك عن شيء ما سوى ما يحسه فيه". وبدقة أكثر: "إن السيطرة الوحيدة التي نملكها من الواقع، هي الفكرة". إن هذا، على نحو مقنع تقريبًا، موضوع أغلب الحكايات كـ" أكسل" (Axel)، و"حواء المستقبل" (Eve future)، و"تريبولا بونهومت" (Tribulat Bonhomet).

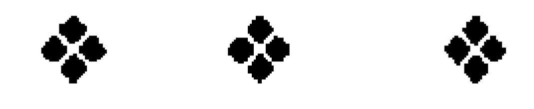
هل نزعة "فيلييه" الذاتية والدينية تقريبًا هي التي تفرض عليه إنكار الحياة، الديني تقريبًا أيضًا؟ أم على العكس، يسبق هذا الإنكار، ويعلي الذاتية ليبرر ذاته؟ لا أدري. يمكن لهذا السؤال أن يطرح أيضًا، ودون جدوى، بخصوص "الكتاب الكاثوليكيين" كلهم. إذ إن "بودلير"، و"باربي دورفيلي"(Barbey d'Aurevilly)، و"هيلو" (Hello)، و"بلوا" (Bloy)، و"ويسمان" (Huysmans)، يتمتعون بسمعة مشتركة هي: إنكار الحياة، وحتى كره الحياة. احتقار، وخجل، وخوف، وازدراء، إذ توجد هنا الفروق كلها، ونوع من الحقد على الحياة. وتعود سخرية "فيلييه" إليه.

يتحدث "فيلييه" عن "هؤلاء الذين يحملون منفى في روحهم"؛ "طالما أنه جر صورة حياته"، كما يقول "مالارميه"، متحدثًا بالتحديد عن "فيلييه"، لأن الحياة تصبح عندها بسهولة نوعًا من الاستعراض الساخر، والبهرج، والمخفق أحيانًا. ودور الفنان ، وهو لا يؤمن بذلك، أن يلقي على عدمه هيبة، أو أفضل من ذلك، أن يقابل هذا العدم المعترف به، بحياة أخرى، بعالم آخر، عالم يخلقه

هو، مصطنع، يدعي أنه كاشف للفكرة الصرفة، وسيدعوه قريبًا العالم الحقيقي، أي العالم الفني[1].

وفي إحدى أجمل حكاياته في "فيرا" (يالها من نية في هذا العنوان مسبقًا!) يروي لنا "فيلييه" قصة شاب يحب زوجته على نحو خارق. تموت الزوجة. هو لايقر بأن الموت خطف له محبوبته، فيلقي فوق شبكة سرداب الدفن بمفتاح السرداب حيث ترقد "فيرا". يعود إلى البيت، ليهتم بحبه، فيقوم بتمثيل ملهاة عاشقة ومقنعة لنفسه، يتصنع حوارًا، ويفترض باستمرار وجود المتوفاة؛ قريبًا لن يعود هناك شيء ناقص، سواها. ينجح بقوة الحب، بتخيل، وأكثر من ذلك بإرغام، إيجاد ضرورة وجودها. "لقد حفر الكونت في الهواء شكل حبه، وكان لابد من ملء هذا الفراغ بالكائن الوحيد الذي كان متجانسا" معه، ولولا ذلك لانهار الكونت". "وبما أنه لم يعد ينقص سوى "فيرا" نفسها، ملموسة، خارجية، كان لابد أن توجد فيه".

عظمة الفنان! إذ يحل الفن الرفيع محل الواقع غير الموجود. وتصبح "فيرا" الخيالية أكثر حقيقة من "فيرا" الميتة الحقيقية. هذه الحكاية، الأولى في "قصص سامية"، هي قصة الفنان "فيلييه" ذاتها. إذا كان صحيحًا أن "فيرا" ماتت، وأن هذا العالم دجال: فليحيا "فيلييه" ولكن قد نعتقد أن العالم الخارجي موجود، وأن "فيرا" لم تمت إلا لأن "فيلييه" هو الذي قتلها، عندئذ لن يبدو فنه بعد إلا دجلاً رائعًا ومبهرًا.



---

[1] - دون فيلييه كملاحظة على " دوق بورتلاند" (Duke of Portland) ما يلي: "ارتأى الكاتب أن يغير بعض الشيء في شخصية الدوق دو بورتلاند ذاته، بما أنه كتب هذه القصة كما كان يجب أن تحصل".

موريـــس ليــون

(كتاب الأديب الصغير)

(Le livre du petit Gendelettre)

مجهولاً بالأمس، هل سيصل الشاب الصغير جدًّا "موريس ليون" إلى الشهرة بهذا الكتاب ؟ لقد اتخذ على الأقل الطريق الأقصر، إذا لم تكن الأفضل ؛ قتل نفسه.

كأنما نقول إنه مات من هذا الكتاب، إذ لا سبب خارجي لانتحاره، ولا مرض، ولا مشكلة، ولا تواطؤ حب البتة:

يبقى مسؤولاً وحده، مع من جعلوه هكذا. من المناسب أن نكتشف سبب موته البطيء، والمعقد، الذي أنهته طلقة مسدس، في فكرته وحدها التي يطرحها هنا بدقة. ياله من تشريح محزن! الذي قد لا يهم سوى الأخصائيين، وعلماء النفس، وأطباء العلاج النفسي، لكنه سيهمهم بشغف. في كل صفحة من هذا الكتاب، نتأمل، نفكر: ماذا يوجد إذًا من فان داخله؟ وهذا وحده يكفي لتهويل الكتاب كله.

ينبهنا تمهيد قوي لـــ"بول أدم" (أعتقد أن لا أحد يمكن أن يكون مناسبًا أكثر منه ليقي من كتاب كهذا) وبجمل مختارة ببراعة من الكتاب، تهيؤنا، ثم تبدأ دون نظام ظاهر، وتتابع دون تدرج محسوس، تلك الصفحات الثلاثمئة حيث لا يتحدث "موريس ليون" حصرًا عن نفسه:

"أتحدث عن نفسي، أشرح نفسي بنفسي، أنقد نفسي بعمق حتى لا يجد أحد شيئًا أخر يقوله عني"...

وإذا كان الأديب الصغير قتل نفسه بعد أن كتبَ الصفحات الثلاثمئة، فذلك لأنه لم يعد يجد شيئًا آخر يقوله.

من هذه الصفحات الرائعة غالبًا، ثمة القليل ممن لا أريد أن أذكر بعض أسطرها، ويوجد منها ما هو على درجة كافية من الروعة بحيث يستحق ألا يصيب بالضجر سوى العقول السطحية والأغبياء: ثمة جمل تتجاور، وتتكرر، وتحقق، كما يبدو، استخدامًا مزدوجًا، لكن هذا الاستذكار الملح هو بالتحديد أحد السمات المدهشة لهذا الكتاب، ومنها، حيث الشكل جاف، ليس مجردا" مع ذلك، دون سحر منافق، تدهش عندما نفكر أنها مكتوبة منذ عشرين عامًا، واختراقها الحاد يقلق، كان ذكاء "ليون" أداة مرهفة، أداة في الدقة.

سيكتب: "أما سيرتي الذاتية فأريدها أن تكون باردة، ودقيقة، ستكون مؤلمة في الواقع، مؤلمة بالجهد الذي يبذله للوصول إلى الحقيقة المجردة، ذلك الجهد غير الواثق أبدًا من نتيجته، متشككا" بصدقه تحديدًا".

هل هذه ترجمة لحياة! لا حدث، لا انفعال البتة، كدت أقول: لا فكرة، طالما أن دراسة الفكرة أونقدها يحل محل الفكرة الجديدة. إنه الجهد الذي يبذله "أورفيوس" كي يلحظ "يوريدس"، واندهاشه الخائب بعدم الإمساك أبدًا إلا بجثتها. "إن الفكرة التي أدرسها لا تعيش في الجو نفسه الذي تعيش فيه فكرتي"؛ وهذا يعني : ما إن أدرس فكرتي حتى تموت.

ألم يكن "أورفيوس" يتقدم ببساطة ودون النظر خلفه؟ كان "يوريدس" يتبعه جيدًا. ألم يكن "ليون" يكتب ببساطة، دون الاهتمام بأن يرى نفسه يكتب؟ يكتب! ولكن ماذا يكتب؟ لم يكن "موريس ليون" لديه شيء يقوله.

ففكرته الفاعلة تعمل في الفراغ. لقد قام بفهم ذلك باكرًا، ومنذ ذلك الحين، هذا ما سيقوله من صفحة إلى أخرى. سيلاحظ نفسه، وسيحاول أن يلاحظ فكرته، عملها الدقيق، ليقص بعد ذلك، ليس الفكرة الأولى (مرة أخرى لأنه لا يملك فكرة)، بل ملاحظة تلك الفكرة وكل عمله العاطل. "أريد أن أصنع كتابًا يتجمد المرء فيه، يتحنط فيه لئلا يموت كل شيء... لا أستطيع أن أكون صادقًا، لست أنا من سيحنط للخلود".

ومنذ ذلك الحين يسكنه هذا الهم الملازم: أن يكون صادقًا. من المهم أن نستنتج أن هذا الهم لا يسكن ولا يمكنه أن يسكن بالتحديد سوى هؤلاء الذين ليس لديهم شيء يقولونه، وليفهم من يشاء لماذا... ستوضح هذه الجمل لـ"ليون"، بعض الشيء، ما تقدمت به: "لا أدري إذا كنت أكذب أو كنت أقول الصدق، أنا أكتب، وهذا كل شيء..." هكذا يتحدث الفنان الذي لديه شيء ما يقوله. لكن "ليون" يضيف: "هل أنا صادق؟ نعم! أنا صادق كما عندما أخاف من الموت: خوف شفوي، لا يمكن أن يترجم بأقل خفقان قلب" خوف شفوي، انفعالات شفوية... كل ما يمكن أن أقوله هنا لن يؤدي سوى إلى إضعاف أقواله؛ كما أريد لهذا الصوت الشاب الذي قتل نفسه، أن يتحدث مجددًا، يقول "موريس ليون": "إن الكلمة عندي لا تشتق أبدًا من انفعالي، أو من رؤيتي، بل تبدو بواسطة تلقائية مكتسبة قادمة إلينا أحيانًا، وواقع الأمر، إنها الحاجة في الكتابة، والعادة التي يدعوها (الكلمة)... أما بالنسبة إلى الروح الفنانة فالكلمة لا تقوم سوى بعكس الانطباع الذي يشعر به على نحو غير كامل، وبالنسبة إلي، إنها تخلق الانطباع تقريبًا، أقول أكثر مما أشعر به" وفي موقع آخر: "فكروا في سعادتكم، في شبابكم، ولن تستمتعوا بها سوى بالكلام" وأخيرًا،

أريد أيضًا أن أذكر تلك الجملة الذكية جدًّا، التي أخذت بدءًا من ذلك نبرة وداع: "الطبع غير موجود، لا يوجد سوى أحاسيس وردود أفعال، والأكثرها تداولاً ليست حتى هي الأكثر أساسية. ماذا يبقى؟ تلعثمات الكاتب، والإرادة الجيدة للقارئ"

أن نفهم كل شيء، أن لا نشعر بشيء... من جديد، يطرح السؤال التالي: ما الفاني فيّ؟ أوه! لا شيء، ربما.

وذلك، أخيرًا، لأن أجيالاً أثبتت ذلك: يمكننا تمامًا أن نعيش هكذا من دون أن نموت، من دون حتى أن نتألم كثيرًا لذلك، وبخاصة دون أن نشك في ذلك. إن وعي الشر يسبب الانتحار، أكثر من الشر ذاته، ونحن نذعن دون فضيلة للآلام المشتركة. ولكن العالم بدورانه يتغير قليلاً، وإن ألمًا مشتركًا الأمس يصبح فريدًا ونادرًا أكثر، ويبالغ فيه عند المقارنة. وبالنسبة إلى الكثيرين، كان الذكاء كافيًا ، فإذا مات "ليون" فذلك لأن الذكاء بدأ يصبح غير كاف. إن انتحار "ليون" هام، فمنذ وقت قريب، لم يكن أحد يقتل نفسه من أجل ذلك... للأسف! لم يكن لدى "ليون" شيء يقوله أقل من العديد من الآخرين اليوم، والذين ما زالوا على قيد الحياة. كان "ليون" صاحب ضمير يقظ أكثر من غيره.

❖ ❖ ❖

كاميــل موكليــر

(عــدوة الأحــلام)

(L'Ennemie de Rêves)

من المؤكد أن السيد "موكلير" ينتمي إلى عائلة الأذكياء نفسها التي ينتمي إليها "ليون، لكن نوعًا من الحمية يؤججه. وتفكيره محتد، لكي لا يكون دائمًا مواطنًا أصيلاً جدًّا: فكل ما يتناوله ينفعل في داخله ويدفأ، ويندمج بشغف. وهو مهتم على نحو جميل بكل ما يكتشف، فيقرر أن يثقف نفسه أكثر ويكمل ذاته باستمرار، لكن عقله المشكل ينهي بسرعة. فـــ"موكلير" لا ينقد نفسه، لكنه يتابع، ويبدو أنه، كمفكر وغنائي معًا، يعمل بشكل قفزات. أحيانًا، ثمة مقال رائع في مجلة يقوم بتشكيكنا بأي نواح لا يدفعنا تفكيره إليها. آمل لهذه المقالات النقدية أن تظهر مجتمعة قريبًا في مجلد، الجزء الأفضل من أعمال السيد "موكلير"، وأن تكون بالنسبة إلي فرصة لتوجيه المديح إلى عقله المعمم.

أعترف أن السيد "موكلير" يعجبني أقل عندما يعمم مشاعره الخاصة، كما يفعل في التمهيد لـــ"عدوة الأحلام". إذ إنه يعزو مشاعره لجيل بأكمله. ولخوفه الشديد من الأنانية، كما يعتقد، فهو لا يقول أبدًا: أنا، بل نحن. إن التجربة ربما الخرقاء التي قام بها في الحياة، يجب أن يعتقد أنها تجربة الجميع، وهو يدينها هكذا. قد يتمكن آخرون من التعرف على أنفسهم في الصورة التي يقدمها عن "نحن"، أما أنا فلا، ومن أتعرف عليه فيها، إنه السيد"موكلير".

بارع في التحولات، إنه يدين ما كان في السابق يحمل اسم ما هو اليوم، إذ إن طبيعته السخية تدفعه إلى ذلك.

ياله من درب قطعه منذ أول عمل له (إلوزي Eleusis)! فنظراته لـــ أنا الأمس عدائية، لكنه يعمم أخطاءه في الأمس ويفلت منها، إذ يضعها في حاضر الآخرين. يكتب: "يجب عليهم أن يتعلموا أولاً ألا يحللوا أنفسهم إلى هذا الحد..." إلخ؛ أو "إن العيب الأساسي للتربية المعاصرة هو أنها عودت الشباب على الاهتمام بأنفسهم، وبما يشعرون، إلى حد المبالغة" وبما أنني لم أتعرف على نفسي في هذه الصورة، ولا على المقربين مني، فأنا أفضل أن أقرأ: "إن العيب الأساسي في تربيتي هو أنني اعتدت على الاهتمام باستمرار بنفسي، إلى حد المبالغة". يتابع "موكلير": "هم لا ينتهون من هذه الدراسة إلا لكي يحلموا بما سيجب عليهم، أو سيكون بإمكانهم أن يشعروا به أيضًا..." كنت أفضل أن أقرأ: "لم أنته من "إيلوزي"، حديث عن الحاضرة الداخلية، إلا لأكتب "إكليل من وضوح"(Couronne de Clarté).

ومع ذلك، فربما كانت مرونة السيد "موكلير" الرائعة، مع الضرر الذي تسببه شخصيته المترددة، سمحت له بفهم جيل مجهول على نحو أفضل، وتبنيه، وتمثيله. ما آخذه عليه إذًا، ليس لأنه يتغير، لا بالتأكيد: بل لأنه يعد كل تغيير حالة نهائية، وينكر حالته بالأمس، دون أن يفكر أن الحاضر نابع من الماضي، وأن يدين بما هو عليه اليوم لما كان عليه سابقًا. قد يبدو جميلاً أن نرى متحمسًا مهتديًا ينكر معبود الأمس ويحرقه. ولكن السيد "موكلير" أكثر ذكاء من أن يتوقف عن التغيير، إذ يبقى مريدًا مبتدئًا، وهذه الحمية المسلمة تجعله يعتقد كل فكرة يمر بها حقيقة، وكل طريق يسير فيها درب الإيمان، ويخشى أن ينكر غده يومه بشدة، كما أنكر يومه أمسه.

اليوم، تحيا الحركة النسائية ! "عدوة الأحلام"، إنها المرأة، وسيثني السيد "موكلير" على "مارتا" لأنها حررت "مكسيم هرسان" في أحلامه، ذلك أن

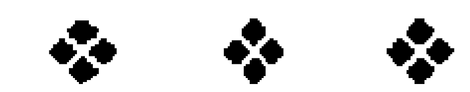
أحلام الفتى المسكين كانت قد تحولت إلى كابوس. ولكن بما أنه لم يكن يملك على الإطلاق سوى أحلامه، فقد كان متمسكًا بها. هل سيفضل "مكسيم هرسان" أحلامه على زوجته، أم زوجته على أحلامه؟ ريبة، ودراما، واختيار، هذا ما يقصه الكتاب. تحقد المرأة على الأحلام، وتحقد الأحلام على المرأة. أما "مكسيم هرسان" الذي يخشى أن يفقد ملكيته للأحلام، يبدأ بكره المرأة. "كانت مارتا تثير غضبه بالثقل المستمر لنظرتها العاشقة. كان يحزر نفسه ملاحقًا من تلك النظرة، ويعتقد أنه منكد بها... كان محفوظًا عن ظهر قلب" ولاحقًا، تلك الملاحظة الرائعة: "ولما كان لا يعرف بالضبط ما يرغب، ولا يعتقد أنه على حق أو على باطل، كان يتراوح بين ندمين. **وواقع الأمر إنه كان سعيدًا**".

إن صورة "مارتا" جميلة إلى حد ما ومرسومة بدقة: "لم يمر عليها ربيع وهي لم تلحظ ذلك". ولكن لماذا، ماإن تتحدث، حتى تقول: "ماذا تفعلون إذًا جميعًا؟ ما هو فنكم؟ عبادة الدقة، وعقدة جوردية[1]. تسبب كل التشنجات العصبية لحقبة هستيرية". لماذا يقول: "أنا أخضع للتقليد الخالد للفنانين، وهو الخشية من المرأة... أوه ! نعم ، أنتن خطرات... وعلى الرغم من ذلك فلدينا مجالنا، ونغلق الباب خلفنا. فنحن وحيدين، عندما يروق لنا ذلك، وجهًا لوجه مع عذابنا ونشوتنا، نستنشق في الوحدة السم الإلهي، ونبتة النسيان من أجل الجسد الممرغ بوضاعة في الرغبة بـــ"سيرسيه" (Circé) الأبدية، إلخ... " ذلك ليس طبيعيًّا.

تبدو أحلام هذا المسكين "هرسان" عبر أقواله سخيفة لدرجة أننا نجد صعوبة في مسامحته للتمسك بها. والمزعج أنه يصعب علينا أن نسامح المرأة

(١) عقدة قطعها الاسكندر الأكبر بسيفه. ويقصد بها هنا مشكلة عويصة. المترجمة.

لتمسكها بـــ"مكسيم هرسان"... ومع ذلك فالمشكلة موجودة، ولو كان السيد "موكلير" وافق على تقديم حل خاص لها، لأثار اهتمامنا بشدة أكبر. إن المشاكل السايكولوجية قد لا تحتوي على حلول عامة، وإن الاهتمام بإعطائها إحداها يعيق وصف الطبائع. إذا كان الرجل أسمى، ستكون المرأة على خطأ، وإذا كان وضيعًا، ستكون على حق (من الأبسط إذًا أن تهجره). وإذا كان الاثنان "ساميين"، سيكونا هما الاثنان على حق، وبكثير من الحب، ستكون هي الجنة، وبأقل من الحب سيكون الجحيم، إنها مسألة قياس. وإذا كان الاثنان وضيعين فستكون إذًا هناك نقاشات لا نهاية لها، إنها رواية السيد "موكلير". إن عدم الخوف من تصوير بطل وضيع، وتصويره دون سخرية: ذلك هو الدليل على شجاعة أدبية كبيرة.



هنــري دو رينييــه

(العشـيقة المزدوجـة)

(La Double Maîrtesse)

إن السيد "هنري دو رينييه" اليوم أحد القلائل الذين يكتبون، إنه يكن للغتنا الحب والاهتمام، فرنسي بالمعنى الحصري جدًّا، وهو يثبت ذلك حتى في أخطائه ذاهّا، على نحو يجعلنا نمتدحه حتى على تلك الأخطاء. وبالتأكيد، إن كتاب السيد "دو رينييه" الأخير لم يمنعني من أن أتحدث عن القدر الكبير الذي أقيمه لموهبته الأكيدة، وعن الإعجاب الذي أكنه له أحيانًا، ولكن من المؤسف أن يكون موضوع الحديث عن السيد "دو رينييه" للمرة الأولى كتابه "العشيقة المزدوجة".

ذلك، ليس مطلقًا لأن "العشيقة المزدوجة" ليس في نوعه وفي مجمله ناجحًا، وربما يظهر هذا الكتاب مزايا عدّة لم يكن باستطاعتنا تصديقها أوانتظارها، ولكن لأن هذه المزايا الخارجية لاتبدو موجودة ومعتنى بها إلا من أجل تأثير معروف أكثر. نأسف عندها للأخطاء الأكثر سحرًا، ونبحث بحزن دون جدوى عما كنا نحب إلى هذا الحد في "هيرتولي" (Hertulie)، وعن البدائع الرقيقة لـــ"النفل الأبيض" (Le Tréfle Blanc)، وهذا الاهتمام، وذلك الطيف الكئيب، وتلك الهيئة المصطنعة بعض الشيء، ولكن الوقورة، والتي تعطي لعملية الأحاسيس الساذجة جاذبية أكبر.

ولكن من المهم أن نحدد مكّان الكتاب من أعمال الكاتب، وأن نفهم شخصية السيد "دو رينييه" كاملة، وأن نقرر أن كاتب "كما في الحلم" (Tel qu'en songe) هو أيضًا كاتب "العشيقة المزدوجة". كما سأحاول أن أظهر أن السيد "دو رينييه" وحده يستطيع أن يكتبه، وأن هذا الكتاب كان جاهزًا تمامًا في داخله. لقد صرح في التمهيد: "لا أدري بالفعل، والحق يقال، من أين انطلقت لأكتب هذه الرواية الغريبة، ولا كيف خطرت ببالي. إن من المؤكد هو أنها وجدت تقريبًا دون علمي ما تفرض به علي سيطرتها، وما يجبرني على تنفيذ فروضها". يمكن لنا أن نحب هذا الكتاب أو لا نحبه مطلقًا، أن ننقده أو نمتدحه، أن نعجب به أو أن نرثو له على العكس، ولكن لكي ندهش منه، فيجب أن نكون قد أسأنا فهم الكتب الأخرى. ولهذا لم أتعجب أكثر؛ على الرغم من أنني قرأت، بفضول أكثر من الاهتمام، وذلك أولاً لأن القصص الحادة التي تصنع الكتاب بنهايتها غير المبررة، فتثير الفضول أكثر من الاهتمام، ثم، وبخاصة لأنني أعتقد أنه من المثير للفضول أكثر من الاهتمام أن يكتب السيد "دو رينييه" هذا الكتاب.

من كان يعرف السيد "دو رينييه" لا يجهل أنه يخزن داخله، بذكاء خاص، إذا لم يكن موهبة عالم نفسي، بالمعنى الروسي للكلمة، موهبة مراقب على الطريقة الفرنسية، على الأقل، وأنه كان يجمع بنوع من العداء للبشر، مثل "لابروبير" في "الطبائع"، كل ما يمكن للطبيعة البشرية المتحركة أن تقدم له من غريب وعجيب وشاذ أو مرفوض. كان التأثير يهمه أكثر من السبب؛ أليس البحث عن العودة إليه مخاطرة في تقليل تنوع يدعو بحد ذاته إلى التسلية. كان فكره المصور أكثر منه الموسيقي يرفض كل تركيب، ولسبب فني، تبقى معرفته

خارجية، ولهذا السبب شديدة التنوع. إن هذه الموهبة هي التي يبالغ فيها في "العشيقة المزدوجة" بدقة، لكننا مدينون لها مسبقًا بالتحفة الأقصوصة: "صغار السادة من نيفر" (Petits Messieurs de Névres)، ولبضع صفحات من "السيد دامركور" (Monsieur d'Amercoeur)، أقـــــل أعمال "دو رينييه" جودة، ولكن من الأكثرها دلالية. إذ تختلط فيه لطافة الميثولوجيا بخلاصة القرن الماضي؛ إذ مازالت الآلهة الصغار تتصارع ذكورًا وإناثًا، رخامًا أو لحمًا، وهذا الصراع الذي يقوم قليلاً في ذهن الكاتب نفسه، كما أعتقد، هو موضوع الكتاب تقريبًا، وأحيانًا يكون التماس رائعًا، من الرخام أو من اللحم المحلي بملابس كان يمكن أن تكون تاريخية، لكنها تبدو بالية فقط. هنا، السراويل القصيرة، والأكياس الصغيرة طردت كليًّا، أما ما بقي من إلهي، فهو إباحة سوقية تحل محل نوع من الورع النصفي الذي ربما يدين بحشمته لما يحفظه من خيالي.

إن الانحلال المقصود لروايات القرن الثامن عشر كان له عذر، أو ذريعة، أو سبب وجود، عادات الزمن التي تمثلها (طالما أنها لم تساهم في صنعها) ، لكني لا أعرف ماذا "يمثل" هنا. إن هذا الكتاب هو تسلية كاتب صاحب موهبة رائعة في الوصف. فالقصة موضوعية جدًّا، رائعة إلى حد كبير لا يمكن معه أن نشك للحظة أنه هجاء، فالسحر، أو المتوهج، على الأقل، حاد لدرجة أنه قد يولد أسفًا على تلك العادات التي اختفت بعض الشيء. أسف محزن، كما أعتقد، لأنه في تلك الحقبة، وفي تلك الروايات القصيرة التي صورته، وفي هذا الكتاب أخيرًا، البارع في إحيائه من جديد، وجد من الذوق أكثر من الذكاء، ومن الفطنة أكثر من الانفعال، ومن الفسق أكثر من الحسية العميقة، ومن الشراهة أكثر من الشهية الحقيقية. ثمة مفكرون عظماء وخطرون أنقذوا تلك الحقبة.

ماذا كان سيبقى منها لولا هؤلاء؟ هم متهمون بالقيام بالثورة، ولكن ذلك كان لمنع الانحلال. وفي هذه الرواية اللطيفة لا شيء يمنعه، ماذا أقول؟ كل شيء يقود إليه ويساعدني تحقيقه؛ فالصلف "لامباريللي" (Lamparelli)، والكاردينال الروماني، والأبيقوري "هوبيرتيه" (Hubertet)، وقس فرنسا، يعملون فيه بدناءة ودقة، والانحلال يملأ الكتاب، ويثيره، ويجعل منه اللذة الأساسية، وهو مصور فيه بكثير من الجاذبية.

أن يكون "نيكولا دو جالاندو" في "بون -أو- بيل" أولاً مع ابنة عمه "جولي"، ثم في روما، وفي الجميلة والسهلة جدًّا "أولامبيا"، أن يكون قد علم بفظاظة أنه لم يخلق للحب، فهذا ما أعطى عنوان الكتاب، كما شرح في نهاية هذه الجملة: "من كان يعتقد أن النبيل المسكين كان يخدم في عشيقة مزدوجة شبح حب فريد لا جدوى منه مرتين؟". ولكن قصة "جالاندو" لا تشغل سوى نصف المجلد، إذ تختلط بها قصة السيد "دو بورتبيز" على نحو غير منتظر، أو بالأحرى لا تختلط بها، بل تقطعها، فتتناوب القصتان اللتان تحدثان بفارق خمسين عامًا. تتحدث الفصول، الأول والثالث والخامس، عن "فرنسوا دو بورتبيز" وعن ابن أخيه ووريثه. لم يعرف ابن الأخ العم، ولهذا يقص علينا الكاتب حكايته؛ وبما أنه لا يعلم عن وجود عمه إلا عندما علم بوفاته، لا تقارب ممكن، ولا تتلاقى القصتان. ثمة شخصية واحدة تعبر من الأولى إلى الثانية، إنها شخصية القس "هوبرتيه" الذي كان يهتم بتربية الصغير "نيكولا" نحو العام 1730، وهو يأكل الأجاصات اللذيذة للسيدة "دو جالاندو". يلتقي "فرنسوا دو بورتبيز" به في وقت لاحق في باريس، حيث كان يعد الشابة الساحرة "فانشون" لباليهات الأوبرا ولمتع "فرنسوا". وما عدا ذلك، من القصة

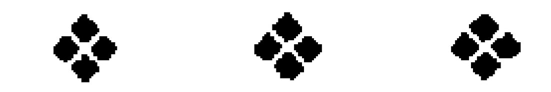
الأولى للأخرى، نكاد نرى تأكيدًا، وصدى، كتردد صوت بعيد جدًّا، فيولد من هذا التجاور الدقيق المموه ضيق ومتعة في آن معًا. لقد نسيت العلبة الصغيرة من البرونز الأخضر التي يرسلها "جالاندو" أولاً من روما إلى معلمه العجوز، فبعد موت "هوبرتيه" يرثه "بورتبيز"، وفوق نباتاته الندية في "نويي" (Neuilly) تقف حمامات "فانشون": "كنا نسمع فوق المعدن صرير الأطراف المقشرة، أواحتكاك المنقار القرني. ثم يطير العصفور، وتبقى المزهرية وحدها واقفة".

أنا لا أقص مطلقًا هذا الكتاب، إذ ستكون تلك مهمة شاقة جدًّا. فالأحداث الصغيرة التي تنبع فيه ذات أهمية متساوية تقريبًا، والقص فيه متقن لدرجة لا نستطيع فيها أن نحذف شيئًا، وكل لؤلؤة من هذا العقد أعجبتني لأنها كانت ساحرة أو براقة. ولكنني لم أستطع أن أفهم جيدًا الصلة، إذ كانت بالأحرى رابطًا دقيقًا من التوافق الفني بين الواحدة والأخرى، أكثر منها ضرورة حميمية. حتى إنني، بعد أن قرأت الكتاب، كدت لا أذكر منه شيئًا، سوى لمعان زينة، لو لم يكن كل نموذج للممثل، وكل حدث في القصة موصوفًا على نحو حي، لدرجة كان يفرض رؤيته المحددة على الفكر. إنه السيد "دو جالاندو" المسكين الذي يتره تحت شمس روما عجزه الخنوع، وإنها "جولي دو موسوي" هي التي تفسد العجوز "بورتبيز"؛ إنه منــزل "فريسنيه"، وإنه... إن الرواية لا تقص، بل تعد... إنه العجوز "جالاندو"، الأب الذي لا نراه إلا قليلاً، ولكن قيل لنا عنه إنه "لا يهتم إلا بالمقامرة، ليس بأوراق اللعب كالألعاب الأخرى، ليس بالشطرنج مثلاً التي كانت صعوبتها تتعبه بسرعة، بل بـــ عصيات الرامي[1] التي كانت تسليه إلى أبعد حد. كان، بيده الجميلة التي تخرج من

[1] – عصيات من خشب أو عظم يلعب بها بأن ترمى على مائدة ليعود الرامي فيسحبها واحدة واحدة بكلابة دون تحريك العصيات الأخرى – المترجمة.

دانتيلا أطراف الأردان، ينظم التشابك اللعوب للنماذج الصغيرة المنحوتة من العظم أو العاج، ويضع في تلك الطريقة صبرًا ومهارة ملحوظين" وإذا كنت أذكر هذه الجملة الرائعة فذلك لأن عقدة الكتاب نفسها ذات النماذج الدقيقة تبدو لي منظمة بصبر ومهارة، كلعبة "عصيات الرامي" لدى الكاتب.

هاهو إذًا هذا الكتاب الغريب، المؤسف واللطيف معًا. إذا كان من قرأ تلك الأسطر يتردد ويشك إذا كنت أحبه أم لا، فذلك لأنني أشك أنا نفسي. لقد وضع السيد "دو رينييه" كمدخل لأحد كتبه الأولى القول التالي للأخوين "جونكور": "نحن لا نكتب الكتب الذي نريد". عندما أتذكر جيدًا هذه الكلمة، أجرؤ على حب كتاب "العشيقة المزدوجة"[1].



[1] – انظر الصفحة: 420

الدكتور ج. ك. ماردروس

كتاب ألف ليلة وليلة - الجزء الرابع -

ترجمة حرفية وكاملة للنص العربي

بوسعنا أن نحب أو لا نفهم التوراة مطلقًا، أن نحب أو لانفهم ألف ليلة وليلة مطلقًا، ولكن، إذا سمحتم، سأقسم جمهور المفكرين إلى فئتين، بسبب شكلي الفكر المتناقضين: هؤلاء الذين يتأثرون أمام هذين الكتابين، وهؤلاء الذين يبقون أمامهما مغلقين، وسيبقون كذلك. أيجب علينا أن نرثي لحالهم؟ لا، لاشك أن لديهم مسرات أخرى. لكنني لا أستطيع أن أتفق معهم، إن ما يثير اهتمامهم بخاصة، لا يهمني كثيرًا، وبالعكس، عندما يصغون إلي يخطئون، وأبدأ بسوء فهم.

بفضل أية تخمينات ناجحة يجد الدكتور "ماردروس"، الشرقي والرومي، المستعرب منذ طفولته، والمثقف الفرنسي الأكيد في آن معًا، يجد نفسه ولد مع حقوق الوريث الشرعي الوحيد، ليقدم لنا هذا الأدب الرائع، وأجد نفسي ولدت في الوقت المناسب لأسمعه وأقرأ له... ولأجل هذا لن أكل مطلقًا في توجيه التهنئة لي وله معًا.

في ألف ليلة وليلة، كما في التوراة، عالم، وشعب كامل يعرض ويكشف، إذ ليس في القصة ما هو أدبي على نحو شخصي، إن الأجزاء الغنائية موجودة لتبين لنا أن رجلاً كان هنا، وكان يغني. فالقصة هي صوت الشعب، إنها كتابه، إنها كتبه كلها، وأدبه، وثروته، فهو لم ينتج شيئًا غير ذلك. لا يهمني عندها إذا

ما طلت الحكاية أحيانًا، أو نقصت بعض المرونة في هذا المحيط أحيانًا، أو كانت تلك الزفرة مختصرة جدًّا في بعض الأحيان، أو بدت تلك الضحكة أجشة بعض الشيء؛ إذ لم يعد المقصود هنا بلاد الإغريق وتناغمها الباسم، أو روما وقسوتها اللاتينية؛ إنه عرق آخر يتحدث، ويجب أن نتناوله كما هو، أو ألا نصغي إليه البتة. إننا نقرأ هذا الكتاب كما نسافر، فلنرحل، وإن كان ذلك دون أمتعة، إذ يجب ألا نحمل شيئًا، وأن ننسى كل شيء، فهنا، كما في بغداد، يعد اللباس الغربي وصمة، فإذا كنا لا نستطيع أولاً أن نرتدي الزي العربي، يجب أن ندخل إذًا عاريين.

كان من حسن حظي أنني دخلت إلى هذا الكتاب عاريًا: أريد أن أقول إن هذا الكتاب، كما أعتقد، كان مع التوراة أول كتاب قرأت. حكايات ساحرة! لقد تحدثت في مكان آخر عن انبهار طفولتي الأولى...

ومع ذلك، ماذا كنت أعرف منها! سوى ما كانت تريد الترجمة الأولى، المطعمة إلى حد المبالغة والمنقحة أن تتركني أعرف. لحسن الحظ! لأنه كان يجب على ترجمة "جالان" تلك أن تترك لترجمة "ماردروس" زهرتها وطعمها الحقيقي كله، كما عذريتها. أجد اليوم ثانية في قراءتها مفاجأة بالقدر نفسه من الروعة ومتعتي الطفولية كلها.

في البداية، دخلت عاريًا إلى هذا الكتاب، أما الآن فأنا أرتدي فيه الزي العربي. أنسى الماضي، المستقبل، القوانين، الدين، الأخلاق، الأدب والفروض، فأملأ من نفسي اللحظة الحاضرة، وكما أفعل في السفر، أحرص بخاصة على ألا يلحظني أحد، حتى لا ألحظ أنا نفسي. وبعد وقت قصير، أستنتج أن ذلك يحدث دون مشقة، وأنه ليس علي، لكي أشبه كل شيء هنا، سوى أن أترك نفسي

لنفسي، إلى أن أعود ثانية طبيعيًا. ليس مطلقًا لأنني أكتشف في نفسي ميولاً عربية على وجه الخصوص، بل لأن عادات كل واحد هنا هي إنسانية بعامة وعلى نحو طبيعي. هنا، ليس أبدًا كما في التوراة، لا تهديد إلهي البتة يزيف رجل المتعة. هنا، الغريزة وحدها، رائعة أوسافلة، تقترح ما ييسر الله أو ما لا ييسر.

ثمة قصة واحدة في المجلدات الأربع، قصة قصيرة من أربع صفحات، تبدو من تقليد مختلف وكأنها مستوردة، تقدم مثالاً عن العفة: إنها قصة راع ورع جدًا، قرب "طيبة"، يتعرض للإغواء. ولكي يمتحنه الله، يسمح بزيارته لمراهقة ضاحكة "يمكن جدًا أن يعتقد أيضًا أنها مراهق". عندها تصبح المغارة معطرة، ويحس الراعي "بالقشعريرة تسري في جسده"، لكنه يقاوم، وتلح المراهقة، لكنه يستمر بالمقاومة، ثم يستدير أخيرًا "باتجاه الجدار كليًّا"، أي، كما أعتقد، باتجاه الله، حتى أن المراهقة بعد أن وصلت إلى نهاية إغواءاتها، تصرخ: "آه، أيها الراعي القديس! اشرب من حليب نعاجك، والبس من صوفها، وصلي لربك في العزلة وفي سلام القلب!".

ثم تختفي. والسلطان "شهريار" العجوز الذي حيره ذلك الدرس في الأخلاق غير المتوقع، يصرخ مذعورًا للحظة: "حقيقة الأمر، يا شهرزاد، إن مثال الراعي يدفعني للتفكير، ولا أدري ما إذا كان أفضل بالنسبة إلي أن أتنسك أيضًا في مغارة..." لحسن الحظ أنه سرعان ما يضيف: "ولكن أريد أولاً أن أسمع تتمة قصة الحيوانات والعصافير!" بشكل يتابع فيه سير الحكاية الذي اضطرب للحظة، وبهذا يستطيع "شهريار" أن يقول: "أي شهرزاد، أقوالك تؤكد موقفي في العودة إلى أفكار أقل فظاظة".

أي شهريار، أيها السلطان الشهواني، يالك من محق في إصغائك للقصص مدّة أطول. وأي قديس رديء كنت ستصبح!

كذلك، فإن "أقوال الحيوانات والعصافير" ساحرة. كان شهريار يسأل أولاً: "ولكن ماذا يمكن أن يقول الحيوانات والعصافير؟ وبأي لغة يتحدثون؟ فتجيب شهرزاد في الحال: نثرًا وشعرًا باللغة العربية الفصحى".

وعندما تحدثت الحيوانات لم يستطع شهريار أن يمنع نفسه من أن يصرخ: كم هي رائعة عباراتهم! وكم هي موهوبة تلك الحيوانات! ومع ذلك فإن الطاووس، والطاووسة، والأوزة، والجمل، والحصان، والحمار تحدثوا بطبيعية لدرجة لا يمكن أن نتخيلهم يقولون عبارات أخرى، وإن هذه العبارات المناسبة لا يمكن أن نعزوها لأحد غيرهم.

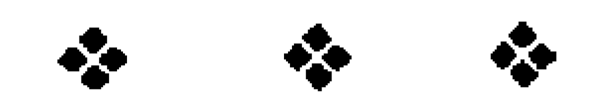
من بين أقوالهم كلها، إن أقوال الحمار تثير الاهتمام. هو يقص ما فعله به الإنسان، ويشكو، يقول للأسد الشاب: "أعلم، بالطبع، أعلم أنني أستخدم بالنسبة إليهم كمطية" ثم يصف الأسد كل قطعة من إسراجه، وبعدها يضيف: "عندها فقط يمتطيني، ولكي يجعلني أسرع أكثر من طاقتي، يغز رقبتي وظهري بمنخس، وإذا بدأت أتمهل لشعوري بالإنهاك، يكيل لي اللعنات والشتائم التي تجعلني أرتجف، أنا الحمار، لأنه ينعتني بـ ابن الـ...! ابن الـ...! زير نساء!!" والسيد "ماردروس" يكتب الكلمات كاملة. وقد وجه اللوم إليه لذلك، وهذا غير معقول. قيل له (وكان ذلك مموهًا) إن هذه الكلمات، النابية جدًا في لغتنا المهذبة، ليس لها هناك القيمة ذاتها، وإن استخدامها دارج إلى حد لا يمكن لأحد أن يعجب لذلك (إن القليل من العربية التي أعرف تسمح لي بالتعرف على بعض منها، بالفعل على شفاه الأطفال الصغار والطاهرين)؛ وإن المطلوب من المترجم أن يجد كلمات معادلة، أي كان يجب، على سبيل المثال، ترجمة ابن... بـ"متوزم"! و... بـ"جمل"! يا له من عبث! لأنه عندها هل كان الحمار سيشعر بالفضيحة؟ أسفي عليهم إذا كان هؤلاء النقاد حميرًا.

كان يجب برأيهم، بذريعة لفظة "دارج"، أن ننـــزع عن اللغة العربية طعمها الخاص كله. من المؤكد أن كل لغة محشوة بالاستعارات "الدارجة" إلى حد لا يمكن فيه أن نعيد التقاط المعنى الأول، فالصورة التي تخفيها الكلمة تتراجع، وتنطفئ أخيرًا تمامًا، فيصبح الزي الأنيق والنادر زي كل يوم. ولهذا فإن العديد من الجمل هنا، التي تبدو لنا ذات ذوق قوي، أو رقة مستحبة، ليست هناك سوى صيغ عادية جدًّا. وإذا كان ماردروس، كما تذمر البعض، يعيد لكل عبارة قيمتها الحقيقية، وأهميتها، فهل يجب أن نلومه على ذلك؟ بالتأكيد لا. فإذا كان يترجم عمل رجل، قد يكون على خطأ أحيانًا، إذا منح للكاتب في ترجمته الكثير من النوايا والمعاني. ولكن الأمر مختلف هنا، فالعمل مجهول، قد نستطيع القول إن شعبًا هنا يتكلم، ولغته، هو وحده من شكلها: والدكتور "ماردروس" بإعادته لكل كلمة قيمتها الكاملة والأصلية، يسمح لنا بالدخول أفضل إلى فكر هذا الشعب وفي فكرته التي في حالة تشكل، ويصنع عمل كاتب جيد، في آن معًا.

كان ادعاؤه الشرعي "أن يقدم لعالم ما عالمًا آخر". وهذا ما وعد به، وهذا ما نرغب. ماذا كان يمكن أن يظهر من ذلك كله، بترجمات معادلة، وإن كانت دقيقة جدًّا؟ كان سيكون بوسعنا أن نحكم على تلك الحكايات بعد قراءتها في ترجمة كهذه على "قيمتها الأدبية الحقيقية"، وهي تحديدًا لا تملك تلك القيمة، أو على الأقل، لا تنبع أهميتها من ذلك.

هكذا، ولهذا، يقدم لنا الدكتور "ماردروس" من نص عربي ذي لغة عادية جدًّا ورخوة أحيانًا، ترجمة رائعة باستمرار.

كان بوسعي أن أقول عن الجزء الأخير والأجزاء الثلاثة الأخرى أشياء عديدة أيضًا، لكن اثنا عشرة جزءا" سيتبعون، وأود أن أتريث، إذ أخشى أنه سيكون علي أن أمتدح أكثر مما أعرف من مديح.



كتاب ألف ليلة وليلة

الجزء السادس، ترجمة حرفية وكاملة للنص العربي
للدكتور ج. - ك. ماردروس

خمسة أجزاء ظهرت سابقًا. واليوم، هاهو الجزء السادس، وما زلنا نحتفظ، كما سنحتفظ أيضًا للأجزاء العشرة الأخرى، بتعجب لا يكل.

هنا، للمرة الأولى، تظهر لنا أخيرًا صورة "أبي نواس"، ذلك الشاعر الرائع، والسكير، والشاذ، والفاسق، والمجنون تقريبًا بـــ"هارون الرشيد"، المعروف أيضًا بكلماته الجميلة، ودعاباته، كأبياته، والذي يشتري أطفال تونس قصته الماجنة والشعبية في حوانيت الناشرين الصغار بثمن زهيد، كما يشتري الأطفال المهذبون هنا قصة "دو جوسلان" أو "بايار". إنه "أبو نواس" الذي كان يقول، عندما كان "هارون الرشيد" يطلب منه أن يتحدث قليلاً عن نشوة الخمرة التي كان يمارسها جيدًا:

"سيدي، كيف سأتحدث عن ذلك: إذ ليس-بوسعي مطلقًا أن أرى نشوتي، أما عن نشوة الآخرين فكيف أعرفها ؟ فعلى حصيرة الخمارة، أنا دائمًا أول ثمل وأخرهم". لكن المغامرة التي تنقلها السلطانة عنه اليوم لا ترضيه: أعتقد أنها الليلة الأولى التي يغضب فيها "شهريار"، بينما تخفي الصغيرة "دنيازاد" وجهها في السجادة محاولة كبح ضحكتها، يصرخ الملك: "أنا لا أحب البتة أبا نواس هذا! إذا كنت تريدين أن أقطع لك رأسك في التو والساعة، ما عليك إلا أن تتابعي قصة مغامراته. وإلا، ولإنهاء ليلتنا هذه، أسرعي بسرد قصة أسفار،

لأنه منذ اليوم الذي قمت فيه مع أخي شاهزمان، ملك سمرقند العجم، برحلة إلى بلاد بعيدة، عقب المغامرة مع زوجتي الملعونة التي قطعت لها رأسها، أصبحت أحب كل ماله صلة بالأسفار المثقفة". وتتابع هنا شهرزاد قصة "السندباد البحري".

سيناقش آخرون، وسيقولون ما إذا كانت هذه الحكاية ذات تقليد مختلف. وفي رد مختصر ولاذع على بعض المخاصمين الوقحين، يعلن لنا الدكتور"ماردروس" أنه "يتريث، بانتظار أن ينشر عمله كاملاً، حتى يقدم نظرة كلية لــ(ألف ليلة وليلة)، في مجلد ضخم، وموثق، وعسير الهضم لدرجة كافية تحقق السعادة للعلماء الوقورين". وهذا يلزمنا بتعقل على أخذ المتعة الفنية الصرفة حتى ذلك الحين. لنفعل ذلك، ثم نتماحك بعدها.

كذلك، من بين كل شخصيات ألف ليلة وليلة، إن الصورة القديمة لــسندباد هي من أروع الصور. لا مجون في هذه القصة، وهذا يغير ما سبق. إنها إذًا القصة التي تدهشنا أقل من ترجمته الجديدة، لكنها أيضًا، كما أعتقد، هي التي تجعلنا ترجمتها الجديدة تلك نهمل الترجمات السابقة كلها. أريد أن أقول إن بعض القصص ذات العقدة الغرامية والشاكية، حيث الرقة مخففة، التي كان "جالان" قد تركها تماطل على نحو مصطنع، قد تعجب فيها. أما هنا، فلاشيء ناعم، أو واهن ممكن: وقصة "ماردروس" متوضعة نقطة فوق نقطة على قصة "جالان"، تحل محلها على الإطلاق، وتلغيها.

لا يمكنني أن أقص من جديد هذه المغامرات التي يعرفها كل واحد سابقًا، والتي استمتع قراء هذه المجلة[1] بتذوقها هنا بنكهتها الجديدة كلها. وتبقى تلك

---

[1] – ظهرت حكاية السندباد، كما هذا المقال، في " المجلة البيضاء" (Revue Blanche).

النكهة في الفكر، تملؤه وتخذره، كما يفعل البخار الدقيق المثمل لبعض نكهات الشرق. كم نحن بعيدون عن بلاد الإغريق! هنا حيث نستطيع أن نقترب أكثر من الأوديسة. ولكن السندباد كـ"أوليس"، ليس عليه أن يصغي لأي "إيتاك"، لأية امرأة، لأي ابن، لأي كلب. ليست العواطف ما يعيقه أيضًا. لا يوجد مخلوق أكثر حرية، وأكثر انعتاقًا من كل شيء، وأكثر تموجًا. حتى أنه لا يملك، كما يبدو، "صورة" أخرى غير الصورة التي ستصنعها له هذه المغامرات، قد يبدو دون طبع محدد لولا هذا الشغف الوحيد الذي يسارع به تحديدًا إلى المغامرة: فضول لا يكل. يشغل هذا الشغف، ليس فقط في قصة السندباد، بل كذلك في القصص العربية كلها، مكانًا كبيرًا لدرجة أنه يبدو، بالمقارنة، وكأنه لا يشغل أي مكان في أدبنا، وفي أساطيرنا، أوفي حكاياتنا الشعبية. ففضول "باندورا"، أو "إيفا"، أو "بسيشيه" ذو طبيعة مختلفة. كم هو... غربي!

ستكون هناك أشياء كثيرة تقال عن ذلك. سيكون شرقيًا فضول زوجة "ذو اللحية الزرقاء"، وفضول "مارينكند" في الحكايات الشعبية الألمانية، ولكنه كم يبدو شاحبًا، ومترددًا، ومتشككًا أمام فضول السندباد، والصعاليك الثلاثة، وقمر الزمان. لنلاحظ أيضًا أن الفضول في التقاليد الغربية مقتصر على النساء، وأن الرجال لا يحق لهم ذلك. ذلك أن الفضول ضعف هنا، بينما هو جرأة هناك. إنه نوع من تعطش الفكر والأحاسيس الذي يبطل تذوق الحاضر لصالح أكثر المغامرات حظًا، إنه رغبة بالمخاطرة تصبح أكثر حدة كلما كان الرخاء الذي نعيش فيه أكبر. إذ يملك السندباد أموالاً طائلة، وهو يبددها بأسرع مما يكل منها، ويبدو أنه لا يتذوق في الرفاهية والوفرة سوى شعورًا بالإشباع، والملل يدفعه تحديدًا إلى الرحيل. فمغامراته قاسية، سبع مرات، وهو يتوب عن

الرحيل سبع مرات، وفي كلِّ مرة تسنح له طريقة جديدة في الموت، تبدو له الطريقة التي تجنبها لتوه أفضل في الحال من العديد من المرات. لا يهم. لا شيء يشعره بالملل من المخاطرة عندما يملك، ومن الغزو، عندما لا يملك شيئًا.

لا شيء فيه من المحارب مع ذلك، إذ يبقى تاجرًا في روحه، يتاجر دون أن ينجو من الموت، وشجاعته سلبية تمامًا، إنها مقاومة فحسب، فهو يدافع عن نفسه جيدًا، ويصر على ألا يموت بسذاجة بالغة. سيقول بعد تجربة جديدة: "إن حركتي الأولى ستكون بأن ألقي بنفسي في البحر لأنتهي من حياة بائسة ومليئة بالأخطار الرهيبة جميعًا، لكني أتوقف في الطريق، لأن روحي لا توافق على ذلك، ذلك أن الروح شيء قيم، حتى أنها توحي لي بفكرة أدين لها بنجاتي".

باستمرار، تتتابع الحالتان بشكل سيقول فيه أحيانًا: "في حياتي الممتعة التي أعيش منذ عودتي من الرحلة، وسط الغنى والازدهار، أنتهي إلى فقدان ذكرى الآلام التي تكبدتها والأخطار التي مررت بها كليًّا، فيصيبني الملل من البطالة الروتينية لحياتي في بغداد". وفي أحيان أخرى، وهو في غمرة المحن: "أنت تستحق قدرك، يا سندباد، ذو الروح التي لا تشعر بالإشباع! ... ماذا كانت حاجتك إذًا، أيها البائس، إلى السفر أيضًا، بينما كنت تعيش في الملذات في بغداد ؟... ماذا كان ينقص سعادتك..." كان ينقصه بالتحديد المخاطرة...

كنت أود أن أتحدث أيضًا عن السندباد الآخر، "البري" الذي يدعى عند جالان "هندباد"، وعن الحمال الذي كان يصغي إلى القصص الرائعة التي كان يرويها له سندباد، ليبين له (بأي حذر لاه!) أنه ليس عليه أن يحسده على ثرواته، لأنها ثمرة جهود فائقة، لكن تلك الجهود المفاجئة التي لا مثيل لها، تقص على نحو جميل، يحسد عليها أكثر بكثير من ثرواته. كنت أريد أن أقارب صورة

سندباد من صورة حامل الحكايات الأولى، ومن النائم الصاحي، ومن صور حكايات أخرى، لأتحدث عن شعور الطبقات الاجتماعية الخاص في تلك الحكايات، وعن مخترقية (إذا صح التعبير) هذه الطبقات، وعن الحب الذي سيدعوه "نيتشه" بـــ"المعاشرات السيئة"... ولكنني أنتظر أن تظهر أجزاء أخرى.



سان - جورج دو بوهيلييه

(الطريـــق الســـوداء)

إن كبرياء الكبار لا يسيء لي بقدر ما تغضبني حماقة من يلومهم عليه. يبدو أنهم يريدون أن يجهل هؤلاء الكبار أو أن يتصنعوا الجهل. فالتعجب الذي تسببه عبقريتهم، لا يريدون أن يتقاسموه، ومع ذلك فنحن مدينون لهم لإقرارهم أن العبقرية تستخدم شيئًا ما إلهـــيًّا، إلخ. إن موقفهم صعب. فلهؤلاء الذين لم يعد يروق لهم كبرياء الكبار، أود أن أكرر كلمة "جوته": "لا متواضع إلا المتسولون". وا أسفاه! لماذا لا يوجد متكبر سوى العباقرة؟

عندما أراد السيد "دو بوهيلييه"، عند نشأته، أن يعلن أن فرنسا ستقوم بنهضة أدبية، شعرت بسعادة لا حدود لها. كانت كتاباته الأولى جميلة، ورنانة، ومفعمة بتموجات سامية وكبرياء محدد. إن الإهمال الشديد للتموجات لدى جميع كتاب اليوم تقريبًا، يجعلني أقدر أكثر لدى شاب صغير جملة حسنة الصياغة دائمًا، أكثر نضجًا من الفكرة غالبًا، ولكن ملتهبة، وذات سحر خطير وتناغم متعدد. تقدم السيد "دو بوهيلييه" كإله. وكان كل الذين يقتربون منه يصبحون في الحال تلاميذه. كان يتحدث قليلاً، لكنه يبدو وكأنه يكتب بصوت مرتفع، لم يكن ينتظر منه شيئًا سوى المفخم. كانت الريح التي يستنشقها تعبق من حوله بالوعود. روايات، مسرحيات، أشعار... كنا ننتظر. وكان يعلن دائمًا. كنا ننتظر.

وظهرت "الطريق السوداء"... أود أن أتحدث بهدوء عن هذا الكتاب.

كنت سأشعر بمتعة حقيقية في مدحه، وكان مديحي جاهزًا مسبقًا... ولكن، للأسف! أردت أولاً أن أقرأ الكتاب، وبسرعة، كان علي أن أستسلم لتلك البدهية الشاقة: لم يعد السيد "دو بوهيلييه" يعرف اللغة الفرنسية.

أقول: أكثر، لأنه لم يكن ثمة شيء في كتاباته الأولى ما ينذر بالخطر بعد، وهذا شيء غريب. كان ينسب إليه بالأحرى عدم دقة النعوت - مما قد يصيب بالدهشة على وجه الخصوص- وغموض الرؤية، وعدم دقة الأفكار. وكنت أقول لنفسي غالبًا، إنها إحدى وسائل التعبير، أو على الأقل، كنت أعتقد أن ذلك اختيار واع وإرادي. لم تكن الجملة منقحة، لكنها كانت تبدو متينة. وربما كان هناك تلميذ مثقف أخذ على عاتقه مراجعة التجارب أولاً... دائمًا، كان يمكن لبعض الأخطاء المغمورة أن تمر دون أن تلحظ. وحيث سنصرخ من الآن فصاعدًا: ياله من جهل! كنا نستطيع بعد أن نقول: يا للخسارة! وطالما أنه لم يكتب: "توابل يابس" (ص 72)، كان يمكن أن نعد تعبير "أغصان حمراء" (ص 270) ضربًا من الجرأة، و"ريشًا ملونًا" (ص273) إهمالاً.

ولكن كل ذلك يتراكم، يصبح أخطر، ويشجع لومنا الناشئ. إذ يعد الخطأ الإملائي بخطأ التركيب، الذي يعد بدوره بالأسوأ. أخطاء في الصلات، والترابطات، والعلاقة... ويحافظ السيد "دو بوهيلييه" على وعوده، ويصبح غياب منطق الفكر فاضحًا. (...)[1] ثم نجد في "الطريق السوداء": "عندما خرجت قرب الرصيف، تملكني لونـــها، وتشويشـــها بقوة" (ص265). لا يوجد هنا خطأ بسيط، أو سهو، أو إهمال، بل غياب منطق، وغموض، وعدم

[1] - يذكر الناقد هنا جملا" من كتاب "دو بوهيلييه" تحتوي على أخطاء قواعدية حسيمة باللغة الفرنسية لا يمكن ترجمتها إلى العربية. المترجمة.

ترابط في الأحاسيس والمشاعر والأفكار. إن الذي يجعل امرأة تقول: "لا يوجد رجل واحد فهمني" (ص 106). هو أيضًا من سيكتب: "لم تصل إليه أية مزحة. إن حراشف السمك الفاسد، والفاكهة المتسخة، وقطع القش والزبل التي كان أصحاب المخازن يرمونها عليه، لاشيء نجح في إصابته" (ص 158).

إن عدم التمييز ذاته، وغياب المنطق ذاته يجعلاه يقول: "ما هو الضرر الذي كان يسببه هذا الببغاء؟ بالمقابل، كان ينشر البهجة حوله" (ص229). وعندما تهجره عشيقته: "كان بوسعي أن أعتقد أنها في نزهة. لم تخطر هذه الفكرة حتى ببالي. لا أدري أي حدس نبهني إلى العكس" (ص 257). هل يجب أن أذكر شيئًا آخر؟

"لا شيء أثار انفعالي خارج ذاتي" (ص 180). "داء الحفر[1]، والحمى، والقتالات، لم تكن قد استبعدتهم هؤلاء والآخرين" (ص 216). أي لغتنا الجميلة! مدرسة الفكر... لا يعرف السيد "دو بوهيلييه" اللغة الفرنسية.

إن جهل الكلمات يعكس عدم معرفة الأشياء. إنه يصرح: "يوجد هكذا الكثير من الكلمات ليس معروفًا بالنسبة إلينا أبدًا لا شكلها، ولا حجمها، ولا قيمتها، ولا شدتها، على الرغم من أننا نستخدمها في كل حديث" (ص 200). وهذا هو حال كلمة "مصادفة" التي يستخدمها ثلاث مرات بمعنى "حدث"؛ وكلمة "مودة" (للتعبير عن "تلذذ" كما أفترض[2]: "أن أضغط عليك فوق قلبي، ليس أقل من مودة عميقة" (ص 180). "كنت أتذوق مودة أقل لرؤية لينور... "(ص 85). كان قد كتب سابقًا في "شتاء في تأمل" (l'Hiver en Méditation): "إن

---

[1] – مرض يفسد الدم – المترجمة.

[2] – ثمة تشابه في اللغة الفرنسية بين اللفظتين : "مودة" (dilection)، و"تلذذ" (déléctation). المترجمة.

نفخ الآلهة يلهمه"، ولم نكن نلقي انتباهًا لذلك، "هوات، تقطع بواسطة فجوات مغارات سميكة مزمجرة من المجلدات"، وكنا نتابع. ولكنه الأن يكتب بقوة: "ثم حدث فجأة ظرف" (ص 231)، وعلى أرصفة باريس يسمع "براميل منتفخة كانت ترن وهي تصطدم بحجر حواجز الماء" (ص 266). "كانت تدخل في نشوة قاتمة عندما كنت أقول لها أن لا امرأة كانت أجمل، وأن ذكراها ستبقى كما هي... وأنني سأحفظ لها محيطها". (ص 225). يقول، وأقول معه: "إذا كنت ألح على هذه الأشياء، فذلك لأنها ذات أهمية كبيرة برأيي. نحن لا نفهم إلا قليلاً جدًّا أحدنا الآخر، وذلك لأننا نستخدم عددًا لامتناهيًا من الصفات، والأفعال، والصلات، وأسماء الأعلام، والأسماء المجردة، التي لانعرف قيمتها الحقيقية" (ص 200). كما سيكتب دون حرج: "كنت أحفظ هيئتي مقيدة"، و"كان الهواء متشددًا وباهتًا"، و"كانت سحنته حمراء ومضغوطة"، و"كانت تلك الأماكن الوديعة في السابق نزقة، وتجارية" (ص 265)، و "كان جريي مهتاجًا وقلقًا" (ص 265). ثمة امرأة تبقى جالسة بينما يحكى لها عن رحلة، ستقول: "بهذه الطريقة تثقفت وأنا ثابتة" (ص 216)، وسيحدثوها عن "مواقع قطبية، أو قطبية جنوبية" (ص 226). "في الجنوب، أو في المناطق القطبية الجنوبية، تتقدم" (ص 226)، إلخ.، إلخ.

- أنت تبحث عن "براغيث الأسد"[1].

- لا يا سيدي، أنا أبحث عن الأسد تحت البراغيث.

كنت لوقت طويل أؤمن به، وأنا الآن بحاجة إلى الإيمان بالرجال العظام. كنت أشعر بالسعادة أولاً لرؤية السيد "دو بوهيلييه" يقع في المذهب الطبيعي، إذ

[1] - " تبحث عن البراغيث " بمعنى تبحث عن الهفوات - المترجمة.

يكتب: "وبما أننا كنا في الربيع، كانت الأشجار تنحني تحت ثقل الأجاصات[1]". لم يكن لدينا نفور قوي لرؤية بطله "إدمون"، الخارج في الأيام الأولى من الربيع، متأثرًا بـ"اللون القرمزي لتفاحة أو زهرة شقائق النعمان" (ص 45). كان يروق لنا أن نتخيل مع الكاتب بائعات متجولات تحملن في شهر تموز/ يوليو "تفاحات صغيرة" (ص 131) و "موزًا" (ص 195). لم أكن أغضب أيضًا لرؤية "السفن البخارية تحمل فحمًا حجريًا" على أرصفة مرفأ "باريس"، أو تفرغ حمولتها من "كتان المستعمرات القيم، والركاز، والفحم الحجري اللامع، والبذور المنقولة من المناطق الاستوائية، والعجائن العلاجية والمفيدة،..." إلخ (ص 226). أنا حقًّا من كتب "رحلة أوريان"، وأنا أخيرًا مقتنع تمامًا ببطلان النظريات الطبيعية لئلا أقرأ بفرح وصفًا كذلك، على الطريقة الملحمية: "سيارات محملة بالموز، والبندورة، وجوز الهند تعيق الطريق الشعبية والصخرية. (نحن في باريس، في شهر تموز/ يوليو). حولها، كان يثرثر سماسرة بسحنة قرمزية... ووجه مصدف ومصبوغ باللون القرمزي. كانت وهي تطأ الأرض تسحق الحبوب. وتطحن التوت البري بأقدامها فوق الرصيف... كانت بطيخات تقع في الأكياس. وقفزات من الجوز والمشمش تحدث هديرًا صوتيًّا فوق رصيف الشارع. كنا نسمع تدحرجات الأجاصات السوداء والكتيمة" (ص 196). ولكنني عندما أسمع من يتحدث عن "حسون أخضر" ينادي ببغاءً بـ"العصفور ذي المنقار الأحمر" (ص 10)، أعترض ولا أشعر إلا بشيء واحد: لم يعرف الكاتب أن يرى شيئًا أبدًا، لم ينظر إلى شيء سوى عبقريته.

ومع ذلك، فإن السيد "دو بوهيلييه" يجرؤ على الكتابة، في "المجلة الطبيعية" (Revue naturaliste)، عدد كانون الأول / ديسمبر الماضي، ما يلي:

---

[1] - أعتذر لأنني أكتب الجملة من الذاكرة، وربما على نحو غير دقيق.

"أن نتعلم الكيمياء، الفيزياء، علم الفلك، الجبر، الهيدروليك، الطب والجيولوجيا، حتى نطبق قوانينها على علم الجمال، فهذا شيء جيد، ولكن ليس هذا كل شيء. يجب ألا نتوقف أبدًا عن التثقف في المواد الممكنة كلها، ودراسة علم الجدل... أن نقوم بأسفار، ونرى أقطارًا، وننفذ رحلات العالم البحرية، وأن نذهب باستمرار من قطب إلى آخر، فنراقب عادات الأقطار الأبعد، ونقارن عوالم النباتات، والروائح، والأضواء، والنكهات من الجنوب إلى الشمال؛ تلك بعض الواجبات المحتمة علينا (وقد تجاوزت بعضًا منها). مهما كانت عديدة، فهي ليست كل شيء...".

وواقع الأمر، يا سيد "دو بوهيلييه"، إنه يبقى أيضًا واجب تعلم اللغة الفرنسية.

ربما، بعد ذلك، حين ستشعر بنفسك بالفراغ الرهيب في المؤثر الطنان الذي قدمته، ستحمر خجلاً من كتابة حوارات كهذا:

"- هل قصصي تشعرك بالملل؟ - لا، البتة. - تبدو غاضبًا! - ليس بي شيء - هيا، إذًا قل، يا إدمون - أؤكد لك ذلك - هل سببت لك ألمًا؟ - أنت! أبدًا - بأي نبرة محتدة تقول لي ذلك! - هذا ليس خطئي - ربما أنت متعب؟ (لقد أمضيا الليل معًا) - ماذا فعلت إذًا حتى أكون متعبًا؟ - آه! آه! أنت تمزح... - لماذا تبدو قاسيًا إلى هذا الحد؟ - وأنت، لماذا أنت مزيفة هكذا؟ - أنت تدفعني إلى اليأس! - أنا يائس منذ وقت طويل - ألم تعد تذكر شيئًا؟ - تمني بالأحرى أن أنسى كل شيء - بماذا لم أعجبك؟ - برغبتك في الحصول على إعجابي -كم تغيرت! أنت تكرهني - ماذا تريدين، فكل شيء ينكسر، وكل شيء يصيب بالإعياء - أنت لاشك تتألم لتقول أشياء كتلك - لا، كوني

أكيدة – كم أنت شرير ! – يمكنني أن أكون شريرًا أكثر – آه.. يا إدمون، كم تسبب لي من الألم! إلخ.. ". ص (79)[1].

ربما ستضحك أنت نفسك من هذه الجمل السخيفة التي نتعثر بها مع كل خطوة من هذا الجزء. كانت لينور تقول: "جولييت ناعمة. إن رؤيتها بين غصن زهرة وورقة منهارة، أشعر بالاطمئنان في أعماقي" (ص 247).

قد تقولون: ولكن، ماذا يهمني من هذه الأخطاء إذا كان الكتاب ذاته جيدًا؟ – ولكن، يا سيدي، كيف تريد أن يكون الأمر كذلك، فالكاتب لم يتغير لكي يفكر في هذا الكتاب، ويكتب هذه الجمل. الكتاب، والكاتب، وهذا، إنها شيء واحد. ستقولون إنني وضعت فيما سبق شيئًا من الضراوة. نعم، بالتأكيد! أكثر مما يمكن، إذ إنني أدافع عن ممتلكاتي. لغتنا الفرنسية الرائعة الذي يقوم بعض المخربين بتشويهها وضياعها: أحيانًا، وعلى الرغم من أمالي، يجتاحني حزن كبير... فأفكر عندها أننا لا نملك الكثيرين أمثال "بيير لويس"، و"فرنسيس جام"، و"رينييه، و"مارسيل سكوب"[2]، لنضمن لكل كلمة فرنسية "شكلها، وحجمها، وقيمتها، وشدتها"، كما يقول كاتبنا دون خجل. لم يزجر جيدًا الشبل "بوهيلييه"، لم يزجر جيدًا! أعيدوا، أعيدوا.

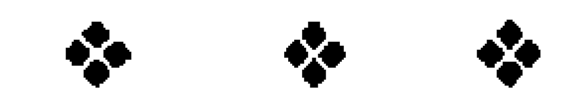
بعد كتابة هذا المقال بوقت قصير، أراد السيد "دو بوهيلييه" بلباقة بالغة أن يكتب عن محاضرتي "عن التأثير في الأدب"، التي ظهرت منذ وقت قريب،

---

[1] – ليسامحني القارئ على هذا المقبوس الطويل جدًا، لم أكن لأذكره لولا أنني كنت لتوي أقرأ في مجلة السيد "دو بوهيلييه" ما لا يمكننا أن نجد في "فرتر، و أدولف، أو اعترافات طفل من هذا القرن... صفحة ذات ذوق أكثر فظاظة، وأكثر ثاقبية" وبعد ذلك سيقارن التلميذ نفسه ذلك بأعمال دوستويفسكي.

[2] – كتب عام 1901.

بعض الجمل ذات الإطراء البالغ، كان يقول: إن العنف غير العادل لمقالي لم يجعله يتغير. وبهذه المناسبة، مع توجيه اللوم لي لأنني لم أشأ أن أعترف بجمال كتابه، أعلن أن جمال هذا الكتاب كان واضحًا، فوحدها بعض المآخذ الشخصية يمكن أن تمنعني من رؤيته. وبالمناسبة ذاتها، كان السيد "دو بوهيلييه" يلومني على "ابتسامتي"، التي يعدها إشارة لـ"فكر سطحي". أنسخ هنا الرسالة التي أجبته فيها على ذلك، كما ظهرت في مجلة "الارميتاج" في آب/ أغسطس 1900.



رسالة إلى السيد سان - جورج دو بوهيلييه

أوافق، سيدي، على أنك أخذت الدور الإيجابي، وأنني تركته لك. إن نبرة المديح، أكثر من نبرة النقد سائغة، فإذا كان كتيّــبي المتواضع يعطيك فرصة التمتع بها، سأكون سعيدًا لذلك. أنت تقسر شكري، وأنا أوجهه إليك من دون أي حرج. إن حدة مقالتي عليك، كما تقول، لن تؤثر في حكمك على أعمالي، أو تجعلك تجد محاضرتي أقل روعة. أنا أكن لك التقدير لدرجة تمنعني من تصديق ذلك. كذلك، لن يجعلني لطف مديحك، للأسف، أجد كتابك "الطريق السوداء" أقل رداءة. أنت تجبرني على العودة إليك، اعلم أنني آسف لذلك.

أنت تطرح أنه يجب أن يكون المرء أعمى أو ذا نية سيئة حتى لا يجد كتابًا ما مطلقًا، و(لأنك تمنحني الدقة) تتحدث إذًا عن مآخذ شخصية. أؤكد لك أن الأمر ليس كذلك. على العكس، فكل شيء يدفعني للميل نحوك، ومشاعر تدفعني أيضًا. ولكن ثمة شيئين يبعداني عنك، لا أستطيع أن أحبهما أو أحتملهما، أو على الأقل أن أحتملهما معًا: الاكتفاء الذي يجعلك تكتب حين بلغت بالكاد العشرين من العمر: "اعتقدت لوقت طويل أن الألم كان يجب أن يبعد من دراسة الفن"[1]، والجهل.

أنت تدعي أنك تقدم مثالاً مستحيلاً عن فنان عظيم لا يعرف مهنته.

أنت تفسد لغتنا، يا سيدي، وهذا هو "مأخذي الشخصي". لقد ذكرت

---

[1] - "المجلة الطبيعية"، تموز/ يوليو. (دراسة عن رودان).

(في جملة رائعة[1] أنني أقرأ من جديد بتعجب متزايد) براعات "سان-سيمون هوجو" "الذي تغزر الأخطاء عنده". أنا لا أعترف بأخطاء "هوجو". وعندما تكتب في مجلتك الأخيرة[2]: "إن الإتقان العظيم الذي أضافه رودان إلى فن النحت هو استعاضة دراسة الحركة بدراسة علم السكون"، أنا أدعي أنه ليس من دواعي "البراعة" أن تقول حصرًا عكس ما تريد أن تقول، كما تؤكد نهاية جملتك: "أريد أن أقول بذلك، الاستعاضة عن علم التوازن الساكن بعلم التوازن المتحرك."

ولأنني أبتسم غالبًا (وهذا أكبر ما في لومك) اعتقدت أنني دون شغف. أنت مخطئ. فالضحك لا يمنع الكره، ولا الابتسامة الحب. ولكني أريد هنا، بما أن ضحكتي تزعجك، أن أكف عن الضحك وأتحدث بصراحة: لأنني أحب فني فأنا أكره الصحافة التي تهدمه. وبكلمة صحافة، أقصد أشياء كثيرة، كثيرة جدًّا، أقصد أيضًا رداءة الكتابة، عندما تصبح عمل كاتب ناشئ، مثلك.

إلى اللقاء، يا سيدي، أنتظر الكتب التي أعلنت عنها بأبهة، فكن متأكدًا أنها إذا كانت أفضل، لا أحد سيكون أسعد بالاعتراف بذلك من خادمك الودود

اندريه جيد

10 آب/ اغسطس 1900

---

[1] - حرفيًّا: "إن كل البراهين الممكنة المأخوذة عن علم العراقة، وعلم النباتات، والقواعد، لن تجعل أبدًا من هوجو، الذي تغزر الأخطاء عنده، أو من سان سيمون البارع جدًّا في التركيب التعبيري لجمله كلها، من دون أن تكون أنواع الرجال الآخرين كلها شعراء رائعين وعباقرة حقيقيين.". "المجلة الطبيعية"، تموز/ يوليو، ص 38.

[2] - المرجع نفسه، ص 5.

الفصـل الخامـس
ملحـــق

من الموجزات الخاصة بالمراجع التي نشرت في نهاية العام في الـ"إرميتاج" في كانون الأول/ ديسمبر 1901، لا أعيد هنا نشر سوى الموجزات الخاصة بالكتّاب الذين تناولهم كتابي هذا. إنها ليست ذات أهمية بالغة بحد ذاتها، ولاقيمة لها إلا في الملحق.

فرنسيس جام

(ألمايد ديترمون)

(Almaide d'Etremont)

نحن لا نقرأ "فرنسيس جام"، بل نتنفسه، نستنشقه، وهو يخترقك بالحواس. كما أنه يذكر ببلسمينات إسبانيا، التي ليست أزهارها فقط المعطرة، بل أوراقها وأغصانها أيضًا؛ انفعال، وإرادة، وفكرة، ليس كل شيء عند السيد "جام" سوى شعر وعطر. كانت "كلارا ديليبوز" (Clara d'Ellébeuse) تعبق برائحة الشمشاد والعناقية[1]، و"ألمايد" معطرة بوحشية ولذة أكثر. من بين هذين الكتابين الصغيرين، لا أدري أيهما أفضل، وليس بوسعي أن أختار بينهما، ولا يمكن للمرء معهما أن يقيد مديحه أو يحد من لومه. من الأفضل ألا نحبهما البتة، على أن نحبهما جزئيًا. ما إن نود أن ننقد حتى نتردد. إذ تمتزج الأخطاء بالميزات، فلا يعود ثمة خطأ أو ميزة. وعندما نود المدح، يجب مدح "فرنسيس جام" كله. ما إن يترك المرء نفسه تذهب إليه، حتى يبدو شاعرًا وحده.

❖ ❖ ❖

(1) – نباتات من الفصيلة الدلفية لتزين الجنائن. المترجمة.

سان - جورج دو بوهيلييه

(مأساة المسيح الجديد)

(La Tragédie du Nouveau Christ)

أنا أقدر السيد "دو بوهيلييه"، ولهذا أود أن يسمح لي ألا أتحدث مطلقًا عن مأساته الجديدة، إنها بالتأكيد تكشفه. ولكن يجب أن نقر أن المتحمسين الذين يحيطون به، هو ذاته، لا يسمحون لنا بالصمت، لأنه، بدلاً من الشعور بالامتنان لذلك، هم يدعونه "مكيدة".

إن كون العمل الفني شيء شاق، لا يكفي لإنجازه أن يعتقد المرء نفسه قادرًا عليه إلى حد بالغ، فذلك لأن السيد "دو بوهيلييه" يبدو أنه لا يرغب بتعلمه إلا على حسابه. لا أود مطلقًا أن أشك أيضًا أن يكون بمواهبه الواضحة قادرًا على الوفاء بما يعدنا به. أعترف مع ذلك، للأسف! أن ثقتي تنقص مع كل عمل جديد. وواقع الأمر، وبعيدًا عن الاعتراف بأن وعوده بقيت حتى الوقت الحاضر أروع شيء أعطانا، إن السيد "دو بوهيلييه" والقسم الأعظم من أنصار المدرسة الطبيعية معه يرفضون أن يفهموا أن انتظارنا لم يتوقف، ويعجبون لأن "الطريق السوداء"، و"الانتصار" (la Victoire)، و "المسيح الجديد" لم ترو ظمأنا.

أحقًا أن السيد "دو بوهيلييه" لا يفرض على نفسه أكثر من ذلك؟ ألا يقدر نفسه إذًا بقدر ما علمنا أن نفعل؟ ألا يعترف ببساطة أن روايته لا تساوي شيئًا، وأن مسرحيته لا قيمة لها. سيكون بوسعي في الحال أن أفكر: إي!، لا يهم! ألم يمزق "فلوبير" خمسة كتب قبل أن يكتب "مدام بوفاري"؟

❖ ❖ ❖

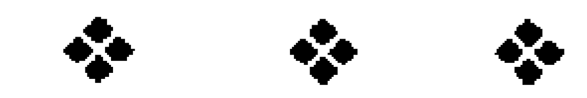
هنري دو رينييه

(العشاق الفريدون)
(Les Amants Singuliers)

إذا كان كتاب "العشيقة المزدوجة" للسيد "دو رينييه" قد أدهشني بحنق للوهلة الأولى، فربما كان إيثاري لـ"هيرتولي" المهمة، في الحكايات الأولى، يشرحه؛ ولكن الوقت يمضي، وترتسم صورة الشاعر الجميلة بدقة أكثر، ونهائيًا، وتزداد بعض الملامح غير الواضحة أولاً، أو غير المشروحة. ونفهم أخيرًا أننا لا يمكن أن نلغيها، أو أن نتمنى أن يكون أيًا من سطور كتابه مختلفًا، دون أن نشوه في الحال تعبير الوجه كله، الذي أجد أكثر مفاتنه غموضًا هو أنه يبدو دائمًا مكفهرًا ووقورًا، عندما يتحدث في الحاضر، ومبتسمًا وغريبًا دائمًا عندما يهتم بالماضي. وكأنه يحدد بذلك أنه لن يبقى شيء من الهموم السامية سوى مظهر جميل تقريبًا، وأن المشقات الأكثر عمقًا التي لا تظهر أبدًا إلا على السطح، يمكن أن تبدو في وقت لاحق غير جديّة، وأن كل ذلك يقود بالنهاية إلى سراب ممتع.

"تلك الحمى التي تدعى الحياة"، كما كان يقول "إدجار بو"، والكثير من الضيق الشغف، يرتدي حلة المأساة، ثم ينسحب دون أن يترك للذكرى سوى رفات مبرقشة، كما يترك المد علي الشاطئ الأصداف الجميلة المفرغة. نحن لا نلمس من المآسي الأكثر إدهاشًا سوى المظهر، فالباقي فرضية. إن "بالتازار ألدرامان" (Balthazar Aldramin)، و"امرأة من رخام" (Femme de Marbre)، و"المنافس" (le Rival)، الحكايات الثلاث التي يتألف منها هذا الكتاب الأخير،

هي أصداف رائعة التألق، والشكل، واللون، تجسد كل واحدة منها مأساة، وتصبح شكلها المتقن، وتحتفظ منها ببقعة دم. لماذا قد يتمنى بعضهم أن يأتي الضيق والحمى ليسكناها من جديد؟



أوكتـــاف ميربـــو

(إحدى وعشرون يومًا مع مريض عصبي)

لن أتذمر لأنه لا يوجد من بداية كتاب السيد "ميربو" إلى نهايته رجل مستقيم، إذ يمكنني أن أستغني عنه بطيبة خاطر. وإذا كان السيد "ميربو" لا يصوره مطلقًا، فذلك كما يبدو لأنه لن يصوره بإتقان، وذلك أيضًا لأنه لا يهتم بذلك. فالسيد "ميربو" مصنوع من ذلك النسيج العجيب لهؤلاء الفنانين، الذين يبدو أن لا وجود لهم إلا بما يهاجمون. إذ لا غنى عن الوحوش بالنسبة إليهم مطلقًا. ماذا يمكن أن يفعلوا من دونها؟ هم يخترعون منها ما يحلو لهم. وهذا ما يفعله السيد "ميربو". فهو يثبت القدمين إلى حربته، إن ما يحتاجه هو تبرير وضع جسمه: لا يعنيه كثيرًا أن يكون العدو حقيقيًّا. فهو يملك حظًا أوفر مع هؤلاء الذين يبدعهم. آه، كم يفهمهم! كم يغضب من الكدمات التي يوجهها لهم! يبدو أنه يخدع نفسه. فطريقته العنيدة في المبالغة تزوده بعرائس لا تخلو من القبح. وعندما يعطيهم اسمًا معروفًا كـــ سارسيه، أو إميل، أو أوليفييه، أو ليج، ويقدمهم لنا كصور حقيقية، فهو يثير الغضب: إذ لا يعرف أن يرى مشابهًا للواقع. لكنه حين لا يطلق عليهم سوى أسماء خيالية كـــ فيستول، أو شوماسوس، أو تارت، أو بوربيير، يصبح مسليًّا حقًّا: لا يهمنا إذًا أن يتخيل، أو أن يتخيل أنه يقلد. فالحوارات نقيّة، وغير متساوية، لكنها جيدة جدًّا في

بعض الأحيان، والقصص صارمة أحيانًا. وإذا كان فصل "فيستول" كله أحمق بشدة، فإن فصل "بورتبيير" كله، وقصة القنفذ، وبعض من قصص " تريسبس"، وأخرى أيضًا متقنة، ومثيرة للاهتمام، وملحة[1].

❖ ❖ ❖

[1] – تظهر مسرحية السيد ميربو " الأعمال هي الأعمال" (Les Affaires sont les affaires) مع نهاية طباعة كتابي هذا. كنت أود أن أعبر أفضل مما أقوم به في هذه الملاحظة عن كل المديح الذي أفكر به بخصوص هذا العمل الجميل، الرائع في أكثر من مكان...

الفصـــل الســـادس
إلى ذكـــــرى
IN MEMORIAM

ستيفـان مالارميــه

تشرين الأول/ أكتوبر 1898

مات ستيفان مالارميه. وقلبنا مفعم بالحزن. كيف يمكن اليوم أن أتحدث عن شيء آخر؟ إن الشخصية الرائعة التي اختفت ما زالت تعيش تقريبًا، ونحن نشعر اليوم أكثر كم كانت فريدة. فأنا أود أن أتحدث عنها بخاصة، وعن مثلها الرائع، قبل أن تتنحى أكثر. من الآن فصاعدًا سيكون لدينا الوقت كله لنتحدث عن أعماله، وهؤلاء القادمون بعد ذلك سيكون بوسعهم أن يحدثونا عنه أفضل أيضًا. فأعماله تغطي هذا الاسم المحبوب جدًّا بمجد من دون إذاعة، ولكن بنقاء، فكل شيء فيه ذو جمال من دون حزن، ومن دون انفعال إنساني تقريبًا، وذو هدوء مسبق وسكينة خالدة. إنه أجمل الأمجاد، أجملها وأكثرها مرارة.

ذلك لأنه، حتى أمام الموت، لم تستسلم السخريات والإرادات السيئة، مما يدفعنا إلى الاعتقاد أنه لوقت طويل بعد لن تغفر الحماقة وسطحية التفكير والكفاية لمن يذلهم بتألقه وحده، وبظهوره فقط[1].

---

[1] – لنذكر، مقابل المقال الشائن الذي ظهر في صحيفة "الزمن"، التكريم المحترم والجدي الذي كتبه السيد لالو في مجلة "الجدالات"، ربما للتكفير عن المقال الغبي والنذل الذي تجرأت الصحيفة ذاتها على نشره سابقًا، بعنوان: "عمل الأب فيرلين"، بتوقيع جورج كليمان. يجب أن تتذكر هذه الأشياء.أما بالنسبة إلى مجلة "الشفق"

(Aurore)، لا يمكننا أن نطلب منها أن تفهم شخصية غير معاصرة كتلك، كان الأحرى بها ألا تتحدث عنه البتة. لاشيء يبدو عدم الجدوى أكثر من اهتمام لا نصل إلى بواعثه، فلولا اختراع مران النار اليونانية، لكان احتقار السراسقيين لأرخميدس من دون حدود، بخاصة عندما استسلم للقتل. إذ يوشك الاحتقار هنا أن يصبح كرهًا، ألم يشر العالم بذلك إلى أن ما يشغله، والذي ليس بوسع الآخرين أن يلحظوه، كان أهم من سراقس، وأهم حتى من حياته؟

بنوع من الفخر الجاحد، بل بالأحرى على نحو طبيعي أيضًا، وبنقاء فكرته الجميلة وحده، كان ستيفان مالارميه قد حفظ أعماله من الحياة؛ إذ كانت تلك تجري حوله كما تجري مياه نهر على جانبي سفينة راسية، لم يكن قد جر إليها أبدًا. إن اللاآنية ذاتها لأعماله ستجعل منها غير زائلة. ولأنها مسبقًا خارج الحاضر، كانت تبدو تمامًا كأعمال بعيدة، سبق أن امتحنها الزمن، ولم يعد له من سلطان عليها. وأنا أعتقد بشدة أن أعمال مالارميه ستدوم كلها تقريبًا. أي مديح أكثر ندرةٍ يمكن أن يوجه لهذا الفكر النادر، المعزول عن مجتمع من رجال الأدب الذين يتأملون، ويخلطون المجد بالنجاح، فلا يحصلون على الأول إلا على حساب الآخر، ولا يدينون إلا للآنية الظاهرة للأعمال، ولصخب التصفيقات المباشرة، وسوقية جمهورهم الذي حصلوا عليه من دون خيار، ثم للاحتقار الأبدي، أو للنسيان الخالد الذي يتبع. يعتقد الجمهور أنه يختار كتابه، ولكن لا: إن الفنان هو من يختار جمهوره، والأول هو دائمًا جدير بالآخر. إن بعضهم، قليل الرغبة بالخطوات المبتذلة، يجد في حشد هائل ومتشاغل قليلاً جدًّا من القراء الجديرين بهم، يجب عليهم خيار أكبر، في حشد أكبر بكثير أيضًا وموزع في أماكن متباعدة. إن احتقار الجمهور السوقي يعني تقدير بعض منه أكثر. أين نجدهم؟ ليس بوسعهم أن يختاروا أنفسهم بأنفسهم في المسيرة الطويلة للزمن، واحد هنا، والآخر هناك، فكل منهم وحيد، ويتشكل ببطء، عبر أجيال متعاقبة، جمهور يكون بذاته رائعًا[1]

---

[1] - أعلم أننا يمكن أن نذكر أسماء كثيرة من بين العظماء الذين لم تمنع الخطوة الشعبية لديهم الخطوات الأكثر انتقاء، والذين لم يقتل النجاح عندهم المجد، وكان المجد عندهم شعبيا" في البداية. كذلك لم يكن هذا المجد أقل جمالاً أو أقل امتدادًا كليًا. ولكن الأمر هو أن أعمال هؤلاء العباقرة الرائعين من دون أسوار، إذا صح التعبير، تمتد بعيدًا في المجال الشعبي، بحيث ما يثير إعجاب الحشد فيهم ليس مركز أعمالهم ذاته، الإله في سر المعبد، بل ملحقات سهلة المنال، والمجال العادي حيث يمكن للمرء أن يجد نفسه بسهولة. على كل حال، لا يوجد قاعدة لذلك، وعندما سيعترض ألف مثال جريء، يمكن لما أقوله عاليًا أن يقال ثانية.

إن هروب الزمن يجر كل ما كان يتعلق به، أما مالارميه فيلقي مرساته خارج الزمن. إذ كان، وهو المؤمن ضد انحرافات الزمن، قد توقف منذ وقت طويل خارج العالم، ولهذا، وبعدم تلقيه أي غذاء من الخارج، يمكن لأعماله المجردة تمامًا، النابعة من ذاتها، والتي لم تعد تستخدم العالم إلا كوسيلة تجسيدية، يمكن أن تبدو عديمة الجدوى بأكملها بالنسبة إلى من يبحث عن روابطها مع "زمنها". لكنها تتوهج بأكملها لمن يريد فعلاً أن يخترقها بحميمية، وبهدوء، خطوة بخطوة، كما ندخل إلى النظام المغلق لدى سبينوزا (Spinoza)، أو لابلاس (Laplace)، أو في هندسة ما[1].

من المهم أن نتمكن قريبًا من رؤية طبعة كاملة لأعمال ستيفان مالارميه. إنها -باستثناء بعض الأشعار الرائعة منفصلة (وهي كلها تقريبًا من حقبة قديمة)- تتطلب، لكي تكون مفهومة، تدريبًا بطيئًا جدًّا وتدريجيًّا. فكتاباته الأخيرة تحير هؤلاء الذين لم يصلوا إليها عبر دراسة كتاباته السابقة. فالكلمات لا تكشف إلا للدراسة المتيقظة شدتها المخيفة الذي يتركها لها التأمل الداخلي، وبما أنها لا تقيم بالإثارة ولا بالمؤثر المباشر، بل فقط بذلك، فكل شيء يفر من عديم الصبر الذي يريد أن يتحدث المكتوب بسرعة، فلايرى شيئًا أمامه، لا شيء سوى بعض الحبر على الورق الأبيض: "كلمات! كلمات! كلمات"[2].

---

[1] – أدب المسبق (à-prioriste) (مبني على أفكار قبلية، أي تسبق التجربة – المترجمة)، وبالنتيجة فرنسي، ومن بين الكل، ديكارتي، ولكنه ذو شكل أكثر تركيزًا لا يحتمله فكر الفرنسيين الجاري بعض الشيء، وذو المظهر اللاتيني على الأغلب، في تركيزه وتركيبه، لدرجة أن بعض المقاطع في "بعد ظهر عند إله ريف" استطاعت أن تعيد إلينا انفعالاً شعريًّا شديد الشبه بذلك الانفعال الذي نبحث عنه في القصائد الريفية لـفرجيل.

[2] – الكلمة مكتوبة باللغة الإنكليزية (words) – المترجمة.

لكن الانتباه الذي نرفضه تجاه الأحياء، نمنحه بصدر أرحب للأموات.

نحن لا نتفاخر، بالتأكيد، أننا "فهمنا" مالارميه كله. ما زالت هناك مقاطع تستدعي الدراسة. ثم إن فكرنا غالبًا ما يستهجن ويرفض أن يطارد لوقت طويل فكرة مختلفة جدًّا عن أفكاره، (لأنه يبدو غالبًا أن السر هنا لايكشف إلا كمكافأة على ملاحقة شديدة المثابرة). لكنني أعلم أن الملاحقة لم تكن أبدًا غير مجدية، وأنها، كلما كانت أشد صبرًا، كلما كانت الراحة بعدها، في تأمل هذا الخيال الصرف والجميل، أعمق، وأكثر بهجة، وأكثر خصوبة، ومليئًا بالملذات.

غير أنني أعترف بالحنق الذي يسببه لي بعض أشباه-المعجبين بالشاعر، الذين "يفهمون" حقًّا بالسهولة التي تجعلنا نؤمن بسطحية تفكيرهم أكثر من قوته. هؤلاء، هم أنفسهم كتاب عادة، لا يكتفون بالفهم، بل يقلدون. فيبعث فيهم من جديد مالارميه مفاجئ. بالنسبة إلى أحدهم، كان لمالارميه سخرية لطيفة جدًّا، وحزينة بالكاد، ومتحفظة لدرجة أن الذي حدثني عنها، الكاتب نفسه الذي قيلت له هذه العبارات التي كان يكررها كإطراء: "إن ما يثير إعجابي خصوصًا هنا، كما يقول المعلم، ذلك إنني ما أمضيت ثلاثين عامًا في البحث عنه، أنت اكتشفته بسنواتك العشرين خلال عام واحد".

إن تقليد مالارميه ضرب من الجنون! يمكننا على الأكثر، للوصول إلى نتائج أخرى، استخدام طريقته الصبورة، لكن تقليد نتيجة هذه الطريقة في الغرابة الخارجية التي تدين لها أحيانًا، فعل أحمق كالتنـــزه في الشوارع بلباس غواص، أو الكتابة بالعكس بذريعة أننا نكن الإعجاب لمخطوطات دافنشي. في إطار هذا الرابط، حقق مالارميه الكثير من الخير، والكثير من الشر، كما يفعل كل فكر قوي. الكثير من الخير، لأنه أشار إلى بعض المقلدين الأغبياء بتهكم

مستحق؛ والكثير من الشر، لأن سلطة هذا الفكر السحري واستبداده اللا إرادي - الذي يخشى منه أكثر كلما كان موشحًا بالنعومة أكثر- استطاع أن يخضع بعض المفكرين الذين لا يمكن تجاهلهم، ولكن شديدي المرونة، أو المفكرين الشباب الذين لا يتمتعون بتأهيل كاف، أخضعهم لوضعيات غير صادقة، وجعلهم يعتمدون تركيبًا وطريقة في الكتابة تفترض منهجًا وتتطلبه، ولكن، لم تكن من دونه بعد سوى طريقة وتصنع.

كيف يمكن للأمر أن يكون مختلفًا؟ هؤلاء القادمون، وهؤلاء الذين قدموا منذ ثلاثة أعوام لا يمكنهم أن يعوا تمامًا خيبة الأمل التي تنتظر مفكرًا شابًا متعطشًا للفن ولانفعالات الفكر، حين دخوله إلى "المجتمع الأدبي" آنذاك. وكان رونان، ولوكونت دوليل، وبانفيل قد ماتوا، وكان رامبو ضائعًا، وفرلين زائفًا، من المستحيل الإمساك به، وكانت محادثة هيرديا شديدة الحمية، لا تغذي كثيرًا: كان سولي - برودوم يقع في الخطأ، وكان بعض التبجح المحتقر يمنع من الاعتراف بمزايا موريا كشاعر حقيقي، وكان رينييه وجريفان قد ولدا بالكاد... فإلى من يتوجه هذا الشاب؟ بمن يعجب، بحق الآلهة؟

كنا ندخل عند مالارميه، كان ذلك في المساء، فوجدنا هناك أولاً صمتًا بالغًا، عند الباب كانت أصوات الشارع كلها تختفي، وكان مالارميه يبدأ بالحديث بصوت ناعم، وموسيقي لا ينسى، للأسف. زال إلى الأبد. شيء غريب: كان يفكر قبل أن يتحدث!

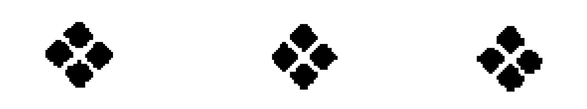
وللمرة الأولى، قربه، كنا نحس بواقع الفكرة ونلمسها: إن ما كنا نبحث عنه، وما نريد، وما نعبد في الحياة، كان موجودًا، وكان هنا رجل قد ضحى بكل شيء من أجل ذلك.

بالنسبة إلى مالارميه، كان الأدب هو هدف الحياة ونهايتها، وكنا نشعر بها هنا، حقيقية وواقعية. ولكي يضحي بكل شيء كما فعل، كان لا بد من أن يؤمن به وحده. لا أعتقد أنه يوجد في تاريخنا الأدبي مثالاً عن يقين متصلب أكثر.

وبما أننا لا نستطيع أن نصغي إلى آخر غيره، لم نعرف أن نرى فيه مطلقًا الممثل الأخير، والأكثر كمالاً لمذهب الـ "بارناس"، وقمته، وإتمامه، واستهلاكه، بل رأينا فيه معلمًا. ولهذا ربما كانت ردة الفعل حادة جدًّا، وشغفة بجنون، في السنوات الأخيرة. كنا نؤمن بالمطالبة بحرية مشبوهة، طالما أن هذا الفكر الهادئ المعتكف أخضع أفكارًا له، وأجبر الآخرين على الإعجاب به. كنا نتمرد عليه، ونتصنع أننا نكرهه، ولم تكن سيطرته أبدًا أكثر تأكيدًا إلا بهؤلاء الذين انعتقوا منه. إذ لم يتمكنوا من فعل ذلك إلا بدوي كبير، فهم طالبوا بالحق في الحياة - وكأن مالارميه كان يمنعهم من الوجود في عالم آخر ما غير عالمه - فقط بتظاهرة هادئة لجمال أخلاقي خارج هذا العالم، مبهرة كتظاهرة وحيد يتحدث عنه، ويرفض العالم الخارجي بقوة إيمانه.

وأنا أوافق أن العنف والشغف بردود الأفعال الحديثة جاءا أيضًا من العنف والشغف لدى بعض المعجبين بأحدهم، كان مالارميه وحده يبرر إعجابًا شرعيًّا: فكيف يمكن ألا يكون عنيفًا وشغفًا؟

صيف 1898



إمانويل سينيوريه

لا أريد أن أموت، فالحياة عذبة وعظيمة:
رأيت على شجرة اللوز اخضرار اللوزة الصغيرة
وانتفاخ ثمار الدراق كأثداء.
يا ربات الوحي أنت تساندينني في أصعب مشاريعي
أنت من ولد قولي الحماسي.
ليصبح أخيرًا من العروق المسموعة.

هذه الأبيات التي نشرتها "المجلة البيضاء" في الأول من كانون الأول/ يناير الماضي، هي تقريبًا آخر أشعار إمانويل سينيوريه. ففي 2 كانون الأول/ ديسمبر 1900، انتهى أخيرًا كفاحه الحزين ضد الليل والبؤس، في "كان"، حيث، لوقت طويل، ساعدت في إطالة كفاحه أيضًا عنايات حذرة ونوع من الإلهام الكامن، جاء الموت، ليس كغريب، ولا كصديق، بل كحتمي منتظر، لم يكن عليه أن يجد في الشاعر بعد شيئًا يأخذه، سوى رفات متألمة منهكة – طالما أن جهد الشاعر كان في أن يضع النفيس من ذاته في أبيات لم يستطع الموت أن يلمسها– بحيث أنه، بتراجعه واختفائه تقريبًا خلف أعماله، لم يعد غيابه يشكل أهمية.

نعم، طالما أن الموت قادم من بعيد، كان جهد سينيوريه الجهد الخاص بالفنان: أي أن ينفي الموت. كان ذلك بتثبيت مجده وفكرته في أسطر جميلة،

ونقية، لدرجة لا يمكن للزمن أن ينــزع منها شيئًا. ماذا كان يمكن للعمل الفني أن يكون من دون الموت الذي يعارضه؟

إن عدم الكمال لدى بعض الشعراء يطمئن. إذ يبدو أنه ما زال عندهم أشياء كثيرة يقولونها، طالما أن جهدهم ليس مرضيًا، ولأنهم حتى الآن لم يقولوا شيئًا جديدًا. يلزمهم وقت طويل من الحياة ليتقنوا أعمالهم البائسة. كانت أعمال سينيوريه تقلق بجمالها: الكامل بسرعة والمنتهي، وكانت تطغى على حياته. يبدو لنا أن الشعور بالرضا لأبياته لم يكن يترك له شيئًا آخر يقوله بعد. للأسف! كان الجمال، والحياة، والأعمال أشياء منتهية، كما نقول. لن يغير الموت شيئًا في أشعاره، إذ لم تضف الحياة شيئًا عليها.

كان سينيوريه بالنسبة إلى أمور الأرض، إن لم يكن أعمى كما هوميروس، على الأقل حسير البصر إلى حد بالغ، حتى أن قبح الواقع وعجزه لم يصطدما به أبدًا، كما فعلت بألم شديد لدى بودلير، الرؤيا الشعرية التي كان يتقدم فيها حالمًا. فبقدر ما كان سيره في الشوارع أخرق، ومترددًا، ومحرجًا، بقدر ما كان اندفاعه قويًا، وهادئًا، وواثقًا. ما كان آخرون يطلقون عليه اسم الهام، زيارة إلهة الوحي، التي يخرج منها شعراء كهؤلاء منهكين، يعرجون كيعقوب بعد عراكه مع الملاك، كانت تلك حالته الثابتة، والعادية لدرجة أن ما يصرفه عن هذه الحال، أي العنايات المادية والملحة للحياة، أصبحت، على العكس، بالنسبة إليه أسباب المرض والدمار.

لقد انتزع البؤس في بعض الأحيان من ليوباردي، ومن فيرلين أناشيد بجمال غير متوقع، إلى حد نشك فيه إذا كان من المناسب أن نتهم الطبيعة بالقسوة تجاههم. نلاحظ هنا أن الألم، أو البؤس لم ينتزعا من إمانويل سينيوريه

أي نشيد، أو أي صيحة شخصية، إذ إن الأوتار المعدنية لقيثارته لم ترتخ أبدًا. لم تحصل هنا راحة، ولا تصنع لبرودة الأعصاب، بل عزل طبيعي لملكته الشعرية. وقد حصل ذلك على نحو لم يخدم البؤس الكبير، الذي عاش فيه سينيوريه ومات منه، فنه في شيء، وبقي بؤسًا يثير الشفقة فحسب.

رأيته ذات يوم في كان، ووجهت إليه اللوم لأنه لا ينتج أكثر، فأجاب: "أنا دائمًا جاهز، أنتظر أن يطلب مني شيء". كان سينيوريه، على طريقة "ماليرب" و"باندار"، يشعر أنه شاعر رسمي، وهو على غرارهم، كان يمكن أن يصنع تحت الطلب، بخصوص أي موضوع، أشعارًا رائعة، وأن يكلل بالغار كل نصر جديد... وبما أن لا طلب رسميًا وجه إليه، ولأنه لا يملك شيئًا خاصًا يقوله، فكان يرضي غنائيته، بأن يتغنى ذاته. كان يتغنى بـــ"بوجيه-تينييه"، و"لانسون"، والقرى الخالدة بما سكنت، وشاطئ "كان" كـــ"رونسار" الذي تغنى بضفاف نهر اللوار. وكما كان "رونسار" يغني:

بعد ألف عام، سيريد أحد المندهشين لأشعاري

أن يرتوي من اللوار، نهري، كما من الـــ"برمس"

كان سينيوريه يغني، بأبيات لا تقل جمالاً:

أي "كان"! أبدًا العين الحقيقية لربات الإلهام

لم تكن قد أضاءتك من أجل الخلود.

ارتجفي فوق بحريها، أيتها المقاطع الشعرية الجميلة المبهمة،

كما يهتز ضباب في ضوء ليالي الصيف.

وبما أن لا مجد خارجيًا أو ماديًا لم يكن يهبط، كان سينيوريه يضع على جبينه، مجدلاً بنفسه في إكليل، الغار الذي كان قد قطفه بنفسه وحيدًا. وفي

الكبرياء، وفي التبجح ذاته لهذا التصرف، لم يبق شيء أناني أو منتفع على نحو وضيع. لا شيء غير شخصي، أو عام، أو سأقول رسمي، كالصورة التي يبعثها عن نفسه في أشعاره. إنه يتحدث عن نفسه، كما يتحدث عن آلهة أخرى.

إن شعرًا بعيدًا عن الإنسان على هذا النحو يدهش اليوم، ويقلق. وإن النفوس بالغة الريبة، وقليلة الإخلاص لا تعترف بالحمية الإلهية والوثنية التي يمكن أن تفنى في معبد أبولو، دون أن تترك رمادًا. فالدنيوي لا يقدر الشغف إلا لما يترك من نفايات. وهنا، تبلغ طهارة التضحية حدًّا يجعله يخطئ. لا يهم. بلى، فعلى الحجر الأملس، حيث التهمت النار كل ما بقي من عضوي، تنعكس الشعلة المركزة التي لا تهتز لهذا الفناء المجيد.

سنضع في أيدي الرعاة مشعلاً؛

سنقول لهم: "اسكبوا، بسيول، على الدروب

النور الثري! يكفي ما مات من نفوس

هيا، حطموا أبواب البيت الذي لا يعرف الفرح!

فعين الإنسان أخذت من السماء الألوان الساحرة

وأعضاء الأطفال المعطرة هي ورود

يثمر فيها الرجل الحقيقي، من غبار طلع الآلهة.

ومن القبور المحطمة ينبع فجر الحياة

جيرجانتي، كانون الثاني/ يناير 1902

❖ ❖ ❖

أوســكار وايلــد

منذ سنة، وفي الحقبة ذاهّا[١]، علمت في بيسكرا[٢]، بواسطة الصحف، النهاية المحزنة لأوسكار وايلد. للأسف، لم يسمح لي البعد بالالتحاق بالموكب الضئيل الذي رافق رفاته إلى مقبرة ***. عبثًا، أشعر بالأسف، لأن غيابي بدا وكأنه أنقص أيضًا في العدد الضئيل جدًّا للأصدقاء الذين بقوا أوفياء له؛ فعلى الأقل، أردت أن أكتب في الحال هذه الصفحات الماثلة أمامكم، بينما، ولمدة طويلة نسبيًّا، بدا اسم وايلد من جديد، كأحد ممتلكات الصحف... وفي الوقت الراهن، وقد هدأت كل إشاعة فاضحة حول هذا الاسم المشهور على نحو محزن، وشعرت الحشود بالإعياء بعد أن مجدت من التعجب، وبعد ذلك من اللعن؛ ربما يستطيع صديق أن يعبر عن حزن يستمر، وأن يقدم تلك الصفحات من الحب، والإعجاب، والشفقة المبجلة، كإكليل يوضع على قبر مهجور.

عندما هددت القضية الفاضحة[٣]، التي استهوت الرأي العام الإنكليزي، بهدم حياة وايلد، قام بعض الأدباء وبعض الفنانين بمحاولة نوع من الإنقاذ باسم الأدب والفن. كانوا يأملون، بمدحهم الكاتب، التوصل إلى منح المعذرة للإنسان. ما كان من طوق النجاة الرصاصي هذا الذي رمي إليه، إذًا، إلا أن

---

[١] – كتب في كانون الأول/ ديسمبر عام 1901.

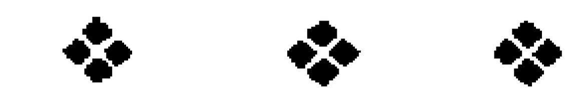
[٢] – مدينة في الجزائر – المترجمة.

[٣] – إنها القضية التي حولت أوسكار وايلد من مدع إلى مدعى عليه، اتهم بالإخلال بالأخلاق العامة، وحكم عليه بالسجن مع الأشغال الشاقة – المترجمة.

أتم ضياعه، ويبدو أن أعماله، عوضًا عن مساندته، غرقت معه. امتدت بعض الأيدي من دون جدوى. انغلق موج العالم، وانتهى كل شيء.

لم يكن أحد يفكر آنذاك في الدفاع عنه على نحو مختلف كليًّا. فبدلاً من السعي إلى إخفاء الإنسان خلف أعماله الأدبية، كان يجب إظهار الإنسان أولاً مثيرًا للإعجاب، كما سأحاول أن أفعل اليوم، فتصبح الأعمال ذاتها مضاءة به. كان وايلد يقول: "لقد وضعت عبقريتي في حياتي، ولم أضع سوى موهبتي في أعمالي".

أكان وايلد كاتبًا كبيرًا؟ لا، لم يكن كذلك، بل كان مولعًا بالحياة، بكل ما تحتوي هذه الكلمة من معنى. مثله كمثل فلاسفة الإغريق، لم يكن وايلد يكتب، بل كان يتحدث ويعيش حكمته، عاهدًا بها دونما حذر إلى ذاكرة الإنسان الزائلة، وكأنه يسجلها على الماء. لعل هؤلاء الذين عرفوه وقتًا أطول يروون قصة حياته، وأحد الذين أصغوا إليه بشغف كبير ينقل هنا فقط بعضًا من الذكريات الشخصية.



- I -

إن هؤلاء الذين لم يعرفوا وايلد إلا في المدّة الأخيرة من حياته، يتخيلون بصعوبة، من خلال المخلوق الضعيف المهزوم الذي أعاده لنا السجن، الإنسان الخارق الذي كان في البداية.

التقيت به أول مرة في عام 1891. كان وايلد يملك حينئذ ما يطلق عليه "ثاكراي" "الهبة الأساسية للرجال العظماء": أي النجاح. كانت حركاته ونظراته تستحوذ الإعجاب. كان نجاحه أكيدًا لدرجة يبدو فيها أنه سبق وايلد الإنسان، وأنه لم يكن عليه سوى أن يتقدم. كانت كتبه تدهش، وتسحر، وكادت مسرحياته تشهر لندن. كان غنيًّا، وعظيمًا، وجميلاً، ومسبغًا بالسعادة والأمجاد. كان بعضهم يشبهونه لـ"باخوس"[1] أسيوي، والبعض الآخر لإمبراطور روماني ما، وآخرون لـ"أبولو"[2] نفسه. وواقع الأمر إنه كان يشع.

وفي باريس، ما إن وصل اسمه حتى جرى على كل لسان، وكان الناس ينقلون عنه قصصًا غريبة: لم يكن وايلد بعد سوى ذلك الذي يدخن لفافات تبغ ذات أطراف مذهبة، ويتنـــزه في الشوارع وزهرة عباد الشمس في يده. لأنه، ببراعته في خداع الذين يصنعون المجد في المجتمع الراقي، عرف كيف يخلق، أمام شخصيته الحقيقية، شبحًا مسليًّا، كان يلعبه بذكاء.

[1] - إله الخمرة والفرح عند اليونانيين - المترجمة.

[2] - إله النور عند اليونانيين - المترجمة.

سمعت عنه في بيت "مالارميه": وصفوه بالمتحدث اللامع، وكنت أتمنى أن أتعرف به، من دون أن آمل أن يتحقق ذلك. مصادفة سعيدة، أو بالأحرى صديق، كنت قد حدثته برغبتي، خدمني. دعي وايلد إلى العشاء في المطعم. كنا أربعة، لكن وايلد كان وحده من تكلم.

لم يكن وايلد يتحدث، بل كان يقص. لم يتوقف عن القص، طوال مدّة العشاء تقريبًا. كان يقص بنعومة وهدوء، وكان صوته ساحرًا. كان يتقن الفرنسية جيدًا، لكنه كان يتصنع أنه يبحث قليلاً عن الكلمات التي يريد أن يلقيها على مسامعنا. لم تكن له لكنة أجنبية تقريبًا، أو على الأقل، ما كان يعجبه أن يحتفظ به منها، وما كان يمكنه أن يعطي الكلمات مظهرًا جديدًا وغريبًا في بعض الأحيان. إذ كان يلفظ قاصدًا بعض الكلمات الفرنسية بلفظها الإنكليزي[1]... كانت الحكايات التي قصها علينا من دون توقف في تلك الأمسية، مشوشة وليست أفضل ما عنده، لأن وايلد، لعدم تأكده منا، كان يجربنا. لا أدري إذا كان ذلك من دواعي حكمته، أو جنونه، ألا يعطي أبدًا سوى ما كان يعتقد أن المستمع يستطيع تذوقه، إذ كان يقدم لكل واحد غذاءه، بحسب شهيته. فالذين لا ينتظرون منه شيئًا لا يحصلون منه على شيء، أو يحصلون على قليل من الرغوة الخفيفة، وبما أنه كان يهتم أولاً بالتسلية، فإن الكثيرين ممن ظنوا أنهم يعرفونه، لم يعرفوا منه سوى المسلي.

بعد انتهاء وجبة العشاء، خرجنا. سار صديقاي معًا، فأخذني وايلد جانبًا، وقال لي فجأة:

---

(1) – كان وايلد يلفظ كلمة (Scepticisme) : (Skepticisme) – المترجمة.

" أنت تصغي بعينيك، ولهذا سأروي لك هذه القصة: عندما مات نرسيس، شعرت أزهار الحقول بالأسف وطلبت من النهر[1] قطرات من الماء ليبكينه. أجابهن النهر: آه، إذا أصبحت قطرات مائي كلها دموعًا، لن يبق بحوزتي ما يكفي لأبكي نرسيس أنا نفسي: كنت أحبه. أردفت أزهار الحقول: كيف يمكن ألا تحب نرسيس؟ لقد كان جميلاً. قال النهر: أكان جميلاً؟ - ومن أفضل منك يمكنه أن يعرف ذلك؟ وقد كان نرسيس ينحني كل يوم على ضفتك، عاكسًا جماله في مياهك..."

ثم توقف وايلد لحظة...

"أجاب النهر: إذا كنت أحبه، فذلك لأنه عندما كان ينحني فوق مياهي، كنت أرى انعكاس مياهي في عينيه". ثم أضاف وايلد، مختالاً بانفجار غريب من الضحك: "هذا ما يدعى بـــ: التلميذ".

كنا قد وصلنا أمام باب منـــزله، فغادرناه. دعاني للقائه ثانية. في ذلك العام، وفي العام الذي تلاه، صادفته غالبًا، وفي كل مكان.

أمام الآخرين، كان وايلد، كما قلت، يظهر قناع زينة وجد ليدهش أو يسلي، أويثير الحنق أحيانًا. لم يكن يصغي أبدًا، وهو يهتم قليلاً بالفكرة عندما لا تكون فكرته. وعندما كان لايلمع وحده، ينمحي. إذًا، لم أكن ألقاه حقًا، إلا إذا التقيته وحدي.

ولكن، ما إن نجد نفسينا وحيدين حتى يبدأ: ماذا فعلت منذ الأمس؟

وبما أن حياتي كانت تجري من دون صدمات، فإن السرد الذي كان يمكن

---

[1] - النهر هنا بالفرنسية مؤنث (Rivière)، مما يوضح أكثر علاقة الحب التي تربط بين النهر ونرسيس، أي زهر النرجس - المترجمة.

أن أقوم به عنها لم يكن يمثل لي أية أهمية. كنت أذكر طائعًا أحداثًا تافهة، وأنا أرقب، بينما كنت أتحدث، جبين وايلد يتكدر.

" أهذا حقًّا ما فعلت؟

– نعم، حقًّا فعلاً.

– إذًا، لماذا تقوله ثانية؟ ألا ترى جيدًا أن ذلك ليس هامًا على الإطلاق. عليك أن تفهم أن ثمة عالمين: عالم موجود من دون أن نتحدث عنه، ندعوه بـــ العالم الواقعي، لأنا لسنا بحاجة للتحدث عنه لكي نراه. والآخر، هو عالم الفن، وهو العالم الذي يجب أن نتحدث عنه، لأنه لن يوجد من دون ذلك"

"في أحد الأيام، كان هناك رجل يعيش في قرية، وكان أهل قريته يحبونه لأنه كان يقص عليهم الحكايات. كان يخرج كل صباح من قريته، وعندما يعود في المساء، كان عمال القرية كلهم ، بعد عناء يوم طويل، يجتمعون حوله ويقولون له: هيا! قص علينا، ماذا رأيت اليوم؟ وكان يقص: رأيت في الغابة حيوانًا – إلهًا كان يعزف على الناي، وكانت ربات الغابة الصغيرات يرقصن حوله في حلقة. وكان الرجال يقولون: قص أيضًا، ماذا رأيت؟ – عندما وصلت إلى شاطئ البحر، رأيت ثلاث حوريات على طرف الموجات، وكن يسرحن شعرهن الأخضر بمشط من ذهب. وكان الرجال يحبونه لأنه كان يقص عليهم القصص.

"ذات صباح، غادر ككل صباح قريته، لكنه عندما وصل إلى شاطئ البحر فإذا به يرى ثلاث حوريات، ثلاث حوريات على طرف الموجات، وكن يسرحن شعرهن الأخضر بمشط من ذهب. وبما أنه تابع نزهته، رأى، عند وصوله قرب الغابة، حيوانًا – إلهًا يعزف على ناي وسط حلقة من الربات. وفي

ذلك المساء، عندما عاد إلى قريته، وسأله الناس كالأمسيات الأخرى: هيا قص: ماذا رأيت؟ أجاب: لم أر شيئًا"

عندها، توقف وايلد قليلاً، ليترك لي مجالاً لتلقي أثر خاتمة الحكاية، ثم أردف:

" أنا لا أحب شفتيك، إنها مستقيمة كشفتي شخص لم يكذب أبدًا. أريد أن أعلمك الكذب، لكي تصبح شفتاك جميلتين وملتويتين كشفتي قناع من العصور القديمة"

"هل تعلم ما الذي يصنع العمل الفني، وما الذي يصنع عمل الطبيعة؟ أتعلم ما الفرق بينهما؟ لأن زهرة النرجس، في نهاية المطاف، جميلة كالعمل الفني، وما يميز بينهما لا يمكن أن يكون الجمال. أتعلم ما يميز بينهما؟ العمل الفني دائمًا فريد. والطبيعة التي لا تصنع شيئًا خالدًا، تكرر دائمًا، وذلك حتى لا يضيع شيء مما صنعت.

هنا العديد من زهرات النرجس، ولهذا لا يمكن لكل واحدة منها أن تعيش أكثر من يوم واحد. وفي كل مرة تبدع الطبيعة فيها شكلاً جديدًا، فهي تكرره في الحال. إن حيوانًا بحريًا عملاقًا في بحر ما، يعلم أن هناك في بحر آخر حيوانًا عملاقًا، قرينه. عندما خلق الله شخصًا اسمه "نيرون"، أو "بورجيا"، أو "نابليون" في التاريخ، وضع آخر مثله قربه، نحن لا نعرفه، ولكن لا أهمية لذلك، المهم أن ينجح **أحدهما**، لأن الله يبدع الإنسان، والإنسان يبدع العمل الفني"

"أجل، أعلم... في أحد الأيام حدثت بلبلة كبيرة على الأرض، وكأن الطبيعة كانت أخيرًا ستخلق شيئًا فريدًا، شيئًا فريدًا حقًا، وولد المسيح على الأرض. نعم، أعلم ذلك جيدًا... ولكن اسمع: عندما نزل القديس يوسف الرامي

مساء من جبل جلجل، حيث مات المسيح، رأى رجلاً جالسًا على حجر أبيض يبكي. اقترب يوسف منه وقال له: أنا أفهم أن ألمك كبير، لأن هذا الرجل بالتأكيد كان رجلاً عادلاً. لكن الرجل الشاب أجاب: آه. أنا لا أبكي من أجل ذلك. أنا أبكي لأنني أنا أيضًا قمت بمعجزات. أنا أيضًا أعدت البصر للعميان، وشفيت مشلولين، وبعثت ميتين. أنا أيضًا جففت شجرة تين عقيم، وحولت الماء إلى نبيذ... لكن الناس لم يصلبوني"

حقيقة أن أوسكار وايلد كان مقتنعًا بمهمته التصويرية، فهذا ما ظهر لي أكثر من مرة.

كان الإنجيل يقلق ويعذب الوثني وايلد، لم يكن يغفر له معجزاته. فالمعجزة الوثنية هي العمل الفني: والمسيحية تمادت. إن كل لا واقعية فنية قوية تفرض واقعية مقتنعة بالحياة.

كانت حكمه الأكثر براعة، وتهكماته الأكثر قلقًا موجودة لمجابهة عالمين من الأخلاق، أقصد الطبيعة الوثنية، والمثالية المسيحية، ولتفريغ تلك الأخيرة من كل معنى.

كان وايلد يقص: "عندما أراد المسيح أن يعود إلى الناصرة، كانت قد تغيرت كثيرًا لدرجة لم يعد يعرف فيها مدينته. فالناصرة التي عاش فيها كانت مليئة بالنحيب والدموع ، وهذه المدينة الجديدة مليئة بالضحكات والأناشيد. وبدخوله إلى المدينة، رأى المسيح عبيدًا محملين بالورد كانوا يتسارعون نحو سلم من الرخام لمنـــزل من رخام أبيض. دخل المسيح المنـــزل فرأى، داخل قاعة مزخرفة بالأحجار الكريمة الملونة، رجلاً راقدًا فوق فراش أرجواني، وكان شعره المنسدل ممزوجًا بأزهار حمراء، وشفتاه حمراوين من النبيذ. اقترب المسيح منه،

ولمس كتفه ثم قال له: لماذا تعيش هذه الحياة؟ استدار الرجل، وعرف المسيح، فأجابه: كنت مجذوماً، فشفيتني. لماذا إذاً أعيش حياة أخرى؟ خرج المسيح من هذا المنـــزل. وها هو في الشارع حيث رأى امرأة تنتعل حذاء من لؤلؤ في قدميها، وخلفها يسير رجل يرتدي لباساً من لونين، وتشع عيناه بالرغبات. اقترب المسيح من الرجل، لمس كتفه، وقال له: لماذا تتبع إذاً هذه المرأة، وتنظر إليها هكذا؟ التفت الرجل، وعرف المسيح، فأجابه: كنت كفيف البصر، فشفيتني. ماذا أفعل ببصري غير ذلك؟ واقترب المسيح من المرأة وقال لها: إن هذه الطريق التي تسلكين لطريق الرذيلة، فلماذا تسلكينها؟ فعرفته المرأة وقالت له ضاحكة: الطريق التي أسلك ممتعة، وأنت غفرت لي خطاياي. عندها شعر المسيح بقلبه يمتلئ بالحزن، وأراد مغادرة تلك المدينة. لكنه، وهو خارج، رأى أخيراً، على طرف خنادق المدينة، رجلاً شاباً كان جالساً يبكي. اقترب المسيح منه، فقال له، وهو يلمس خصلات شعره المتجعد: لماذا تبكي ياصديقي؟ فرفع لازار عينيه، وعرف المسيح، ثم أجاب: كنت ميتاً، وقد أحييتني، فماذا أفعل بحياتي غير ذلك؟".

وفي يوم آخر، بدأ وايلد بالقول: "هل تريد أن أقول لك سرّاً؟"، وكان ذلك عند الشاعر هيرديا، حيث أخذني جانباً وسط صالون يعج بالناس" سرّاً... ولكن اسمح لي ألا أقوله ثانية لأحد... أتعلم لماذا لم يكن المسيح يحب أمه؟ "كان ذلك قد قيل في أذني، بصوت منخفض وكأنما بخجل. وبعد وقفة قصيرة، أمسك بذراعي، رجع إلى الخلف، ثم، قال فجأة، وهو ينفجر ضاحكاً: "ذلك لأنها عذراء!! ..."

لتدعوا لي الفرصة أيضاً حتى أذكر هذه الحكاية، إحدى أغربها، حيث

يمكن أن يكبو الفكر، ويفهم من يستطيع، التناقض الذي يبدو بالكاد أن وايلد ابتدعه:

"... ثم حل صمت مطبق في قاعة محكمة العدل الإلهية. وتقدمت روح الخاطئ عارية كليًّا أمام الله. فتح الله كتاب حياة الخاطئ: حياتك كانت بالتأكيد سيئة جدًّا: لقد قمت... وتبع ذلك سلسلة عجيبة هائلة من الخطايا[1]، وبما أنك فعلت كل ذلك، فسوف أرسلك إلى الجحيم.

- لن أستطيع إرسالي إلى الجحيم.
- ولماذا لا أستطيع إرسالك إلى الجحيم؟
- لأني عشت فيه كل حياتي.

عندها، خيم صمت مطبق في قاعة محكمة العدل الإلهية.

- إذًا، بما أنني لا أستطيع أن أرسلك إلى الجحيم، فسوف أرسلك إلى الجنة.
- لن تستطيع إرسالي إلى الجنة.
- ولماذا لا أستطيع إرسالك إلى الجنة؟
- لأنني لم أستطع تخيلها أبدًا.

ثم خيم صمت مطبق في قاعة محكمة العدل الإلهية[2].

ذات صباح، أعطاني وايلد مقالاً لأقرأه، كان يهنئه فيه ناقد على درجة من الشهرة، لكونه "يعرف كيف يبتدع حكايات جميلة ليكسو أفضل فكرته". استدرك وايلد: إنهم يعتقدون أن الأفكار كلها تولد عارية... هم لا يفهمون أنه

(1) - حررها وايلد في وقت لاحق هكذا: "سلسلة خارقة، وفاخرة، وبالنتيجة فإن الترجمة التي قدمها صديقنا "دافاري" للحكاية في "المجلة البيضاء" تغيرت أيضًا.

(2) - منذ أن كشف "فيليبه دو ليل-أدام، الكل يعرف للأسف! السر الكبير للكنيسة: لا يوجد مطهر.

لا يمكنني أن أفكر إلا بالحكايات. فالنحات لا يسعى إلى ترجمة فكرته بالرخام، **إنه يفكر بالرخام مباشرة"**

"كان هناك رجل لم يكن يستطيع أن يفكر إلا بالبرونز. وفي أحد الأيام، خطرت ببال هذا الرجل فكرة، فكرة الفرح، الفرح الذي يسكن اللحظة. وشعر أن عليه أن يقولها. ولكن، لم تكن قد بقيت قطعة واحدة من البرونز في العالم كله، لأن الناس كانوا قد استخدموا كل البرونز. فشعر هذا الرجل أنه سيصاب بالجنون إذا لم يقل فكرته.

وفكر في قطعة من البرونز من تمثال كان قد صنعه ليزين قبر زوجته، المرأة الوحيدة التي أحب، كان ذلك تمثال الحزن، الحزن الذي يسكن الحياة. وشعر الرجل أنه سيصاب بالجنون إذا لم يقل فكرته. إذًا، أخذ تمثال الحزن، الحزن الذي يسكن الحياة، فحطمه، وأذابه، ثم صنع منه تمثال الفرح، الفرح الذي لا يسكن سوى اللحظة.

كان وايلد يؤمن بنوع من حتمية الفنان، وبأن الفكرة أقوى من الإنسان.

كان يقول: "يوجد نوعان من الفنانين: بعضهم يقدم أجوبة، وبعضهم، أسئلة. وعلى كل فنان أن يعلم ما إذا كان من الذين يجيبون، أم من الذين يطرحون الأسئلة، لأن الذي يسأل ليس أبدًا من يجيب. ثمة أعمال تنتظر، ولا نستطيع فهمها وقتًا طويلاً، ذلك لأنها تحمل أجوبة على أسئلة لم تطرح بعد، لأن السؤال يأتي غالبًا بعد الجواب بوقت طويل للغاية"

وكان يقول أيضًا: "تولد الروح هرمة في الجسد، ويهرم الجسد لكي يعيد شبابها. فأفلاطون هو شباب سقراط... "

ثم بقيت ثلاث سنوات من دون أن أراه ثانية.

– II –

هنا تبدأ الذكريات المأساوية.

ثمة إشاعة ملحة، أخذت تكبر مع إشاعة نجاحاته (كانت مسرحياته تمثل في لندن، في ثلاثة مسارح معًا)، تعزو لوايلد عادات غريبة، البعض منها ما يزال يثير السخط مع الابتسامة، وأخرى لا تثير السخط مطلقًا. كانوا يدعون كذلك أن هذه العادات لم يكن يخفيها إلا قليلاً، بل على العكس، كان غالبًا يعلنها بشجاعة، كما كان يقول بعضهم وباستخفاف، كما يقول بعضهم الآخر، أو بتكلف، بالنسبة إلى آخرين. كنت أصغي بكثير من الدهشة إلى تلك الشائعة. منذ أن بدأت صداقتي بوايلد، لا شيء جعلني أشك في شيء أبدًا. ولكن، بدافع الحذر، كان قد هجره عدد من الأصدقاء القدامى من قبل. لم يكونوا يتجاهلونه بصراحة بعد، لكنهم لم يكونوا يصرون على اللقاء به.

مصادفة غير عادية قاطعت طريقينا من جديد. كان ذلك في كانون الثاني/ يناير 1895. كنت مسافرًا، يدفعني مزاج مكدر، في بحث عن العزلة أكثر منها عن اكتشاف لأماكن جديدة. كان الطقس رديئًا، كنت قد هربت من الجزائر العاصمة إلى "بليده"، وكنت سأغادرها متجهًا إلى "بيسكرا". وفي لحظة مغادرة الفندق، كنت أنظر، بدافع من الفضول العاطل، إلى اللوحة السوداء التي سجلت عليها أسماء النـــزلاء. ماذا رأيت فيه؟ رأيت إلى جانب اسمي، الاسم المؤثر لوايلد ... قلت إنني كنت متعطشًا للعزلة، لذا أخذت إسفنجة ومسحت اسمي.

وقبل أن أصل إلى المحطة، لم أعد واثقًا تمامًا من أن بعضًا من الجبن لم يكن مختبئًا وراء هذا التصرف. وفي الحال، عدت أدراجي، وطلبت إعادة حقيبتي إلى الغرفة، ثم كتبت اسمي ثانية على اللوحة.

لم أكن قد رأيته منذ ثلاث سنوات (ذلك أنني لم أعد لقاء جديدًا اللقاء القصير الذي حصل بيننا في فلورنسة، العام السابق)، كان وايلد قد تغير بالتأكيد. كنا نحس في نظرته برخاوة أقل، وشيئًا من الخشونة في ضحكته، ومن الضراوة في فرحه. كان يبدو متأكدًا أكثر من إثارة الإعجاب، وأقل طموحًا في التوصل إليه، فقد أصبح أجسر، وأمتن، وأكبر. ولكن، ثمة شيء غريب، : لم يعد يتحدث بالحكم، ولم أستطع، خلال الأيام القليلة التي قضيتها قربه، أن أنتزع منه أقل حكاية.

عجبت أولاً لرؤيته في الجزائر. قال لي:

"أوه! هذا لأنني الآن أهرب من العمل الفني. لم أعد أريد سوى أن أعبد الشمس... هل لاحظت أن الشمس تكره الفكرة، فهي تجعلها تتراجع دائمًا، وتحتمي في الظل. كانت الفكرة تسكن أولاً مصر، ثم استولت الشمس على مصر. وبعدها عاشت وقتًا طويلاً في بلاد الإغريق، ثم استولت الشمس على الإغريق، ثم إيطاليا، ثم فرنسا. وفي الوقت الحاضر، إن كل فكرة تجد نفسها مدفوعة حتى النرويج وروسيا، حيث لا تأتي الشمس أبدًا. فالشمس تغار من العمل الفني"

إن عبادة الشمس، آه! هو عبادة الحياة. وكانت العبادة الغنائية لوايلد قد أصبحت عنيفة ورهيبة. إذ كانت هناك حتمية تقوده، ولم يكن يستطيع، أو يريد أن يتملص منها. كان يبدو وكأنه يوظف كل عنايته، وفضيلته في مبالغة قدره لنفسه، وإثارة سخطه من نفسه. كان يسعى إلى المتعة كما يسعى المرء إلى الواجب. كان يقول: "واجبي أنا، هو أن أستمتع بإفراط". لم يدهشني نيتشه كثيرًا، في وقت لاحق، لأنني كنت قد سمعت وايلد يقول:

" لا أريد السعادة. لا أريد السعادة بخاصة. بل المتعة! يجب علي أن أريد دائمًا المتعة الأكثر مأساوية... "

كان يسير في شوارع الجزائر العاصمة في موكب تتبعه عصبة غير عادية من اللصوص، وكان يتحدث إلى كل منهم، وينظر إليهم جميعًا بفرح، ويرميهم بنظراته من دون تحديد.

قال لي: "آمل أن أكون قد أفسدت جيدًا أخلاق هذه المدينة"

كنت أفكر بقول فلوبير، عندما سئل عن أي نوع من المجد كان يطمح إليه أكثر، أجاب:

"نوع مفسد الأخلاق".

بقيت أمام كل هذا مليئًا بالدهشة، والإعجاب، والخشية. كنت أعلم بوضعه المهزوز، وأنه كان يخفي العدائية، والهجمات، وأي قلق مظلم، تحت فرحه الجسور[1]. كان يتحدث عن رغبته بالعودة إلى لندن، حيث كان المركيز

---

[1] - في إحدى آخر أمسياته في الجزائر العاصمة، كان وايلد يبدو وكأنه قرر في نفسه ألا يقول شيئًا جديًّا. وفي نهاية المطاف، ثرت غضبًا بعض الشيء من مفارقاته الشديدة الروحانية إلى حد المبالغة، فقلت: "أعتقد أن عندك ما تقول غير الدعابات، أنت تحدثني هذا المساء كما لو كنت الجمهور، والأحرى بك أن تتحدث إلى الجمهور كما تعرف كيف تتحدث إلى أصدقائك. لماذا مسرحياتك ليست أفضل؟ لأن أفضل ما عندك تقوله، فلماذا لا تكتبه؟ صاح في الحال: " آه! لكن مسرحياتي ليست جيدة على الإطلاق ... ولكن ليتك تعلم كم هي مسلية... إنها تقريبًا جميعًا نتيجة رهان. و"صورة دوريان جراي" (The Picture of Dorian Grey) أيضًا، كتبتها في بضعة أيام، لأن أحد أصدقائي كان يدعي أنني لن أستطيع أن أكتب الروايات أبدًا. إن الكتابة تزعجني كثيرًا. ثم قال، وهو ينحني فجأة نحوي: "هل تريد أن تعلم ما هي المأساة الكبرى في حياتي؟ هو أنني وضعت عبقريتي في حياتي، ولم أضع سوى موهبتي في أعمالي". لم يكن ذلك إلا حقيقيًا جدًّا. إذ إن أفضل كتابات وايلد ليست سوى انعكاس باهت لحديثه اللامع. إن الذين سمعوه يتحدث، يجدون أنه من المثير للخيبة قراءة أعماله. فـ "دوريان جراي" كانت أولاً قصة رائعة، كم هي أرفع من رواية "جلد محبب" (Peau de Chagrin)! وكم هي أكثر دلالية! للأسف! مكتوبة، يا لها من تحفة فاشلة! أما في حكاياته الأكثر سحرًا، فيتدخل الأدب إلى حد المبالغة،

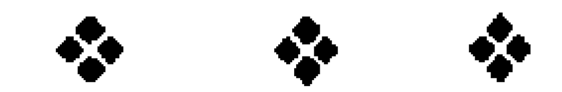
"كـ..." يشتمه، ويدعوه، ويتهمه بالهروب.

سألته: "ولكن، إذا عدت إلى هناك، ماذا سيحدث؟ هل تعلم بماذا تخاطر؟

- يجب ألا أعلم أبدًا... كم هم رائعون أصدقائي، ينصحونني بالحذر. الحذر. ولكن هل بإمكاني توخي الحذر؟ سيكون معنى ذلك أنني أرجع إلى الخلف. علي أن أذهب إلى أبعد ما يمكن... لا أستطيع أن أذهب أبعد من ذلك... يجب أن يحصل شيء ما، شيء آخر... "

رحل وايلد في اليوم التالي.

نحن نعلم بقية القصة. هذا "الشيء الآخر" كان السجن مع الأشغال الشاقة[1].



وعلى الرغم من ظرفها، فنحن نشعر فيها بالكثير من التكلف، فالحذلقة والزخرفة (أسلوب في الكتابة في عصر اليزابيث الأولى - المترجمة) تحجبان فيها جمال الإبداع الأول، ونشعر فيها، لا يمكننا أن نتوقف عن هذا الشعور، باللحظات الثلاث لإبداعها: ففكرتها الأولى جميلة جدًا، وبسيطة، وعميقة، وذات صدى أكيد، نوع من الضرورة الكامنة يحفظ الأجزاء بثبات. ولكن ما إن تتوقف هنا الهبة، حتى يحصل تطور الأجزاء بشكل مفتعل، فهي لا تنتظم جيدًا، وعندما يعمل وايلد بعدها في جمله، فهو يهتم، بواسطة كثافة خارقة من التألقات الذهنية، بإظهار إبداعات دعابية، وضئيلة، وغريبة يتوقف فيها الانفعال لدرجة أن تألق السطح يضيع على البصر والذهن الانفعال الأساسي العميق.

(1) - لم أبتدع شيئًا، أو أرتب شيئًا من العبارات الأخيرة التي ذكرت. إن كلمات وايلد حاضرة في ذهني، وكدت أقول في أذني. أنا لا أدعي أن وايلد كان يرى السجن بوضوح أمامه، لكنني أؤكد أن الحدث المفاجئ الذي قلب لندن رأسًا على عقب، محولاً فجأة أوسكار وايلد من مدع إلى مدعى عليه، لم يسبب له مفاجأة، بالمعنى الحصري. فالصحف التي لم تكن بعد تريد أن ترى فيه سوى مهرج، غيرت ما بوسعها موقف دفاعه، إلى أن جردته من كل معنى. ربما، في يوم ما بعيد، سيكون من الجدير إخراج هذه القضية الشنيعة من الوحل.

– III –

ما إن خرج أوسكار وايلد من السجن حتى عاد إلى فرنسا. ففي "برنوفال"، وهي قرية صغيرة منعزلة، في نواحي "دييب"، استقر أحدهم باسم "سيباستيان ملموث"، وكان هو. وكما كنت آخر من رآه، من أصدقائه الفرنسيين، كنت أريد أن أكون أول من يراه ثانية. ما إن تمكنت من معرفة عنوانه، حتى سارعت إليه.

وصلت في منتصف النهار. وصلت من دون أن أعلن عن مجيئي. أما "ملموث" الذي كانت ضيافة تـــ *** الحفية تدعوه غالبًا إلى "دييب" فكان سيعود في المساء. ولم يعد إلا في منتصف الليل.

كان الشتاء مستمرًا تقريبًا، وكان الطقس باردًا ورديئًا. تسكعت طوال النهار على الشاطىء المقفر مثبطًا، وقد اجتاحني الملل. كيف استطاع وايلد أن يختار "برنوفال" ليعيش فيها؟ كان ذلك كئيبًا.

خيم الليل. ذهبت لحجز غرفة في الفندق، حيث يعيش "ملموث"، الفندق الوحيد على كل حال في القرية. كان الفندق النظيف، وجميل الموقع لا يستقبل إلا بضع مخلوقات من الدرجة الثانية، شخصيات ثانوية لا حول لها ولا قوة، كان علي أن أشاركها طعام العشاء. يا له من مجتمع محزن بالنسبة إلى "ملموث"!

لحسن الحظ، كان بحوزتي كتاب. أمسية كئيبة! الساعة الحادية عشرة... كدت أعدل عن الانتظار، بينما سمعت صوت عجلات سيارة... وصل السيد "ملموث".

كان السيد "ملموث" مرتعدًا كليًّا. لقد فقد معطفه في الطريق. كان خادمه قد حمل له في اليوم السابق ريشة طاووس (نذير شؤم)، وقد أنبأه ذلك فعلاً بحصول كارثة، وهو سعيد الآن أن يقتصر الأمر على فقدان المعطف. لكنه يرتجف، وينهمك الفندق كله ليحضر له مشروبًا ساخنًا. بالكاد يلقي علي التحية. لم يكن يريد أن يظهر انفعاله، أمام الآخرين على الأقل. ويهبط انفعالي في الحال تقريبًا، لأنني وجدت سيباستيان ملموث ببساطة شديدة شبيهًا بأوسكار وايلد الذي كان من قبل: ليس الغنائي المحتد الذي التقيته في الجزائر، ولكن وايلد الوديع ما قبل الأزمة. وجدت نفسي أعود بذاكرتي ليس عامين فقط، بل أربعة أو خمسة أعوام إلى الوراء، لأجد النظرة المحنكة ذاتها، والضحكة اللاهية ذاتها، والصوت ذاته...

كان يشغل غرفتين، أفضل غرفتين في الفندق، وقد رتبهما بذوق رفيع. العديد من الكتب على الطاولة، يريني من بينها كتابي "قوت الأرض" الذي كان قد ظهر منذ مدة قصيرة. ثمة تمثال، وعذراء غوطية جميلة تقف على قاعدة في الظل...

نحن الآن جالسان قرب المصباح، يشرب وايلد مشروبه الساخن على دفعات صغيرة. ألاحظ الآن وقد أصبح مضاءً أفضل، أن بشرة وجهه أصبحت حمراء نكرة، وجلد يديه أكثر احمرارًا، مع أنها ما زالت تحمل الخواتم ذاتها، لاسيما واحدًا، كان وايلد متمسكًا به كثيرًا، يحمل في قفص فصًا متحركًا بشكل جعل مصري، من اللازورد. أسنان وايلد متلفة بشدة.

نتحدث. أذكره بلقائنا الأخير في الجزائر العاصمة. أسأله إذا كان يتذكر أنه كان يتوقع حينها الكارثة تقريبًا. قلت: " كنت تعلم إلى حد ما ماكان ينتظرك في انكلترة، لقد توقعت الخطر، وسارعت إليه، أليس كذلك؟... "

(هنا، لا أعتقد أنه كان بوسعي أن أفعل أفضل من إعادة كتابة الأوراق التي دونت فيها بعد زمن قصير كل ما استطعت تذكره من أقواله).

– "أوه! بالطبع، بالطبع. كنت أعلم أن كارثة ستحصل، تلك، أو أخرى، كنت أنتظرها. كان يجب أن ينتهي ذلك على هذا النحو. تخيل إذًا: أن أذهب أبعد مما حدث، لم يكن ذلك ممكنًا، وما كان لذلك أن يستمر. ولهذا، أنت تفهم أنه كان على ذلك أن ينتهي. لقد غيرني السجن كليًّا. كنت أعتمد عليه تحقيق ذلك. "بوسي"[1] رهيب، فهو لا يستطيع أن يفهم أنني لن أعود إلى حياتي السابقة. وهو يتهم الآخرين بأنهم غيروني... ولكن، لا يجب على المرء أن يعيش الحياة نفسها... فحياتي هي كعمل فني، والفنان لا يكرر أبدًا مرتين الشيء نفسه... أو الشيء الذي لم يفلح فيه. كانت حياتي قبل السجن ناجحة ما أمكن. والآن، هي عمل منته".

يشعل لفافة تبغ.

– "الجمهور رهيب جدًّا، لدرجة أنه لا يعرف أبدًا الإنسان إلا من خلال العمل الأخير الذي قام به. وإذا عدت إلى باريس الآن، فلن يريد أن يرى في سوى الــ المحكوم. لا أريد أن أظهر ثانية قبل أن أكتب مسرحية درامية. وحتى يتسنى لي ذلك، يجب أن يتركوني بسلام"

ثم يضيف فجأة: "لقد أحسنت صنعًا في مجيئي إلى هنا، أليس كذلك؟

---

[1] – اللورد الفريد دوجلاس.

كان أصدقائي يريدونني أن أذهب إلى جنوب فرنسا طلبًا للراحة، لأنني، في البداية، كنت متعبًا جدًّا. لكنني طلبت منهم أن يبحثوا لي، في شمال فرنسا، عن ساحل صغير جدًّا، لا أرى فيه أحدًا، حيث الطقس بارد جدًّا، حيث لا يوجد شمس أبدًا على وجه التقريب... أوه! ألم أحسن صنعًا بمجيئي للسكن في برنوفال؟ (كان الطقس في الخارج رديئًا جدًّا).

"هنا، الناس جميعًا طيبون جدًّا معي، لا سيما الكاهن. أحب جدًّا الكنيسة الصغيرة! هل تعتقد أنها تدعى "نوتردام دو لياس" (dame de Liesse-Notre)! أوه! أليس هذا ساحرًا؟ والآن أعلم أنني لن أستطيع أن أغادر برنوفال، لأن الكاهن قدم لي مقعدًا رئيسيًّا دائمًا في جوقة الكنيسة!

"وموظفو الجمارك كانوا يشعرون بالضجر جدًّا، هنا! عندها سألتهم إذا كانوا يملكون شيئًا للقراءة، وأنا أحمل إليهم الآن كل روايات "دوماس" الأب... ألا ترى أن علي أن أبقى هنا؟"

"والأطفال! أوه! إنهم يعبدونني. لقد أقمت في عيد يوبيل الملكة حفلة كبيرة، عشاء فاخرًا، جمعت فيه أربعين طفلاً من المدرسة، كلهم! كلهم! مع المعلم! للاحتفال بالملكة! أليس هذا ساحرًا على وجه الإطلاق؟. أنت تعلم أنني أحب الملكة كثيرًا. أحمل صورتها معي دائمًا". ثم يريني الصورة الكاريكاتورية لـ"نيكلسون"، معلقة على الجدار. أنهض لكي أرى الصورة، فأرى مكتبة صغيرة قربها، أنظر لحظة إلى الكتب. أرغب أن أدفع وايلد ليحدثني برصانة. أعود فأجلس، أسأله بقليل من الخشية إذا كان قرأ "ذكريات من بيت الموتى". لا يجيب مباشرة، لكنه يردف: "إن كتاب روسيا خارقين. إن ما يجعل كتبهم بهذه العظمة، هو الشفقة التي وضعوها فيها. كنت قبلاً أحب "مدام بوفاري "،

أليس كذلك؟ لكن فلوبير لم يضع الشفقة في عمله، ولهذا فهو يبدو صغيرًا ومنغلقًا؛ فالشفقة هي الجانب الذي يفتح منه العمل الأدبي، وبه يبدو لا متناهيًا... هل تعلم، يا عزيزي[1]، أن الشفقة هي التي منعتني من قتل نفسي؟ أوه! خلال الستة أشهر الأولى، كنت في غاية التعاسة، تعسًا إلى درجة كنت أريد فيها أن أقتل نفسي، لكن ما منعني من القيام بذلك، هو النظر **للآخرين**، ومعرفة أنهم تعسون تمامًا مثلي، والشعور بالشفقة. آه! يا عزيزي إن الشفقة لشيء رائع، ولم أكن أعرفها! (كان يتحدث بصوت منخفض تقريبًا، ومن دون أية حماسة.) هل فهمت جيدًا كم الشفقة شيء رائع؟ أما أنا، فأشكر الله كل مساء، نعم، راكعًا، أشكر الله لأنه تركني أعرفها. ذلك لأنني دخلت السجن بقلب من حجر، لا أفكر إلا بمتعتي، ولكن الآن تصدع قلبي كليًّا، فدخلت الشفقة إلى قلبي، وفهمت الآن أن الشفقة هي أكبر وأجمل شيء في العالم... ولهذا لا يمكنني أن أحقد على الذين حاكموني، أو أحقد على أحد، لأنني لولاهم لما عرفت كل هذا. يكتب لي "بوسي" رسائل رهيبة، يقول لي فيها إنه لا يفهم أنني لا أحقد على الناس كلهم، وأن الناس كلهم كانوا مقيتين معي... لا، إنه لا يفهم، لم يعد بوسعه أن يفهم. لكنني أكرر له ذلك في كل رسالة، لم يعد بإمكاننا اتباع الطريق ذاتها، فله طريقه، وهي جميلة جدًّا، ولي طريقي. طريقه، هي طريق "ألسيبياد" (Alcibiade)، وطريقي هي الآن طريق القديس فرنسيس الأسيزي (François d'Assise)... هل تعرف القديس فرنسيس الأسيزي؟ أوه! رائع! رائع! هل تريد أن تسعدني؟ أرسل لي أفضل كتابًا تعرفه عن حياة القديس

---

[1] - يستخدم وايلد هنا كلمة "عزيزي" بالإنكليزية (Dear) - المترجمة.

فرنسوا..". أعده بذلك، يستأنف: "نعم. ثم جاءنا مدير سجن لطيف، أوه، لطيف جدًّا! ولكن في الستة أشهر الأولى، كنت في غاية التعاسة، فقد كان حاكم السجن خبيثًا جدًّا، كان يهوديًّا فظًّا، إذ كان ينقصه الخيال كليًّا".

كانت هذه الجملة الأخيرة، التي قيلت بسرعة كبيرة، مثيرة للضحك، وبما أنني أنفجر في الضحك، يضحك هو أيضًا، يكررها، ثم يتابع: "لم يكن يعرف ماذا يتخيل لتعذيبنا: .... سترى كم كان ينقصه الخيال... يجب أن تعلم أنه، في السجن، لا يمكنك الخروج سوى ساعة في اليوم، كنا عندها نسير في باحة، بعضنا خلف بعضنا الآخر، في شكل دائري، والكلام ممنوع منعًا باتًا. ثمة حراس يراقبونك، وهناك عقوبات رهيبة تقع على من يفاجأ وهو يتحدث. وكان الذين دخلوا السجن للمرة الأولى يعرفون لأنهم لا يعلمون كيف يتحدثون من دون أن يحركوا شفاههم... كان قد مضى على سجني ستة أسابيع، ولم أكن قد نطقت بكلمة لأحد أبدًا. وفي إحدى الأمسيات، كنا نسير كذلك بعضنا خلف البعض الآخر، أثناء ساعة النـــزهة، وفجأة، أسمع، ورائي، أحدهم يلفظ اسمي، كان السجين الذي خلفي يقول: " أوسكار وايلد، أنا أرثي لحالك، لأنك لاشك تتألم أكثر منا". عندها بذلت جهدًا كبيرًا حتى لا ألاحظ (اعتقدت أنني كدت أفقد وعيي)، وقلت من دون أن أستدير: لا، يا صديقي، نحن نتألم كلنا بالدرجة ذاتها. وفي ذلك اليوم، لم تعد عندي رغبة في قتل نفسي.

" تحدثنا هكذا عدة أيام. عرفت اسمه، وماذا يفعل. كان اسمه بـــ* * *، وكان شابًّا رائعًا، أوه! رائعًا!... لكنني لم أكن بعد قد تعلمت التحدث من دون أن أحرك شفتي، وفي إحدى الأمسيات: س 33 (كان س 33 هو أنا). س 33 وس 48 اخرجا من الصف! عندها خرجنا من الصفوف، فقال الحارس:

ستذهبان لمقابلة السيد المدير! وبما أن الشفقة كانت قد دخلت سابقًا إلى قلبي، لم أشعر مطلقًا بالرعب إلا من أجله، بل كنت، على العكس، سعيدًا لأنني أتألم بسببه. لكن المدير كان رهيبًا تمامًا. أدخل بـــ*** أولاً، إذ كان يريد أن يحقق مع كل واحد منا على حدى، لأنه - يجب أن أقول لك - ليس العقاب ذاته بالنسبة إلى من بدأ الحديث، أو الذي أجاب، فعقاب من بدأ أولاً ضعف عقاب الآخر، إذ يعاقب الأول بالسجن الإفرادي خمسة عشر يومًا، بينما يعاقب الثاني بثمانية أيام فقط. إذًا، أراد المدير أن يعرف من منا نحن الاثنين الذي بدأ الكلام. وبالطبع، قال بـــ***، الذي كان شابًا رائعًا، إنه هو. وعندما استدعاني المدير، بعد ذلك، لسؤالي، قلت إني من تكلم أولاً. عندها احمر وجه المدير، لأنه لم يعد يفهم - ولكن بـــ*** يقول أيضًا إنه هو من بدأ، لا أستطيع أن أفهم...".

"أترى، يا عزيزي لم يكن بوسعه أن يفهم. كان شديد الارتباك، إذ قال: لكنني سبق وعاقبته هو بخمسة عشر يومًا...". ثم أضاف: "في نهاية المطاف، إذا كان الأمر كذلك، سأعاقبكما أنتما الاثنان بخمسة عشر يومًا". "أليس هذا رائعًا؟ لم يكن ذلك الرجل يتمتع بأية قدرة على التخيل".

كان وايلد يستمتع بشدة بما يقول، ويضحك، فهو سعيد لأنه يروي ذلك:

"وبالطبع، بعد خمسة عشر يومًا، كانت الرغبة بالحديث عندنا أكثر بقليل من ذي قبل. لا تعلم كم يمكن أن يكون ذلك عذبًا، الشعور بأن أحدنا يتألم من أجل الآخر. شيئًا فشيئًا، وبما أننا لم نكن نشغل الصف ذاته كل يوم، شيئًا فشيئًا استطعت التحدث إلى كل واحد منهم، إليهم كلهم! كلهم!... عرفت اسم كل واحد منهم، وقصة كل واحد منهم، ومتى سيخرج من السجن... وكنت أقول

لكل واحد منهم: عندما تخرج من السجن، إن أول شيء عليك القيام به هو الذهاب إلى البريد، ستجد رسالة لك مع مبلغ من المال. حتى إنني، هكذا، تابعت في التعرف إليهم، لأنني أحبهم كثيرًا. ويوجد بينهم من هو لذيذ تمامًا. أتصدق أنه يوجد ثلاث منهم سبق أن جاؤوا لرؤيتي هنا بعد خروجهم! أليس ذلك رائعًا جدًّا ؟ ...".

"إن الذي أخذ مكان المدير اللعين، كان رجلاً لطيفًا جدًّا، أوه! مميزًا! وودودًا تمامًا معي... لا يمكنك أن تتخيل أية راحة شعرت بها، وأنا في السجن، عندما مثلت مسرحيتي "سالومي" (Salomé) في باريس، تحديدًا في تلك المدّة. هنا، نسي الجميع كليًّا أنني كنت أديبًا! وعندما عرفوا أن مسرحيتي حققت نجاحًا في باريس، أخذوا يتمتمون: هكذا إذًا! ولكن هذا غريب! عنده موهبة إذًا. وبدءًا من تلك اللحظة تركوني أقرأ كل الكتب التي كنت أرغب".

"فكرت أولاً أن ما سيروق لي أكثر هو الأدب الإغريقي. طلبت سوفوكليس، لكنني لم أستطع تذوقه. عندها فكرت بآباء الكنيسة، لكن هؤلاء أيضًا لم يثيروا اهتمامي. وفجأة، فكرت في دانتي... أوه. دانتي قرأت دانتي كل يوم، بالإيطالية، قرأته كله، لكن، لم يكن يبدو لي "المطهر" أو "الفردوس" مكتوبان من أجلي. إنه "الجحيم" الذي قرأت بخاصة، كيف يمكن ألا أحبه؟ أتفهم؟ الجحيم، فقد كنا فيه. الجحيم، كان السجن...".

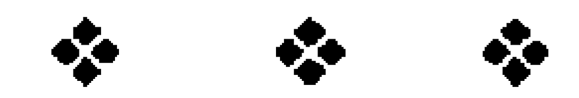
وفي الأمسية ذاتها، يحدثني وايلد عن مشروعه بكتابة مسرحية درامية حول فرعون، وحكاية خارقة عن يهوذا.

وفي اليوم التالي، يصحبني وايلد إلى بيت صغير ساحر، على بعد مئتي متر من الفندق، كان قد استأجره وبدأ في تأثيثه. هنا يريد أن يكتب مسرحياته

الدرامية، "فرعون" أولاً، ثم "أشاب وجيزابيل"، (يلفظ إيزابيل)، التي يرويها بشكل رائع.

وفي السيارة التي تقلني، يصعد وايلد معي ليرافقني بعض الوقت. يحدثني عن كتابي، يمدحه، لكنني لا أدري بأي حذر. أخيرًا تتوقف السيارة. يقول لي وداعًا، يتأهب للنـــزول، ولكن فجأة، يقول: "اسمع، يا عزيزي، عليك أن تقطع لي عهدًا. إن "قوت الأرض" كتاب جيد، جيد جدًّا... ولكن، يا عزيزي، عدني: الآن كف عن الكتابة بـــ" أنا ".

وبما أنني بدوت وكأنني لم أفهم بدرجة كافية، استأنف: " في الفن، تصور، لا يوجد الضمير الأول".

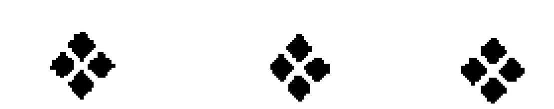


– IV –

عند عودتي إلى باريس، ذهبت لأنقل أخبار أوسكار وايلد للّورد ألفريد دوجلاس، فيقول لي:

"ولكن كل هذا يدعو إلى السخرية. وايلد غير قادر على الإطلاق على تحمل الملل، أنا أعلم ذلك جيدًا: فهو يكتب لي كل يوم. وأنا أرى أيضًا أن عليه أولاً أن ينهي مسرحيته، لكنه، بعدها، سيعود إلي، فهو لم يصنع أبدًا شيئًا ذا قيمة في العزلة، وهو بحاجة لأن يكون كل الوقت شارد الذهن. لقد كتب وهو بقربي أفضل ما عنده. انظر مثلاً إلى رسالته الأخيرة...".

يريني اللورد ألفريد الرسالة، ثم يقرأها علي. وفيها يتوسل وايلد لـ"بوسي" أن يتركه ينهي بهدوء مسرحيته "فرعون"، لكنه يقول فعلاً إنه ما إن تنتهي كتابة هذه المسرحية، حتى يعود للقائه. وينهي الرسالة بالجملة الفخورة: "... عندها سأعود من جديد ملك الحياة (The king of Life)".



- V -

وبعد وقت قصير، يعود وايلد إلى باريس[1].

لم تكن مسرحيته قد كتبت، ولن تكتب أبدًا. والمجتمع يعرف جيدًا كيف يتصرف إذا أراد التخلص من إنسان، ويعرف أساليب أبرع من الموت... كان وايلد قد تألم خلال عامين، وعلى نحو سلبي جدًّا. كانت إرادته قد تحطمت. ففي الأشهر الأولى، استطاع أن يوهم نفسه بعد، لكنه سرعان ما استسلم. كان ذلك بمثابة اعتزال. لم يبق في حياته المنهارة سوى أثر مؤلم لما قد كان في السابق، حاجة تنتابه في بعض اللحظات لإثبات أنه مازال يفكر، بعضًا من الفكر، لكنه مفتعل، ومكره، وذابل. لم أره بعدها سوى مرتين:

في إحدى الأمسيات، في الشوارع العريضة حيث كنت أتنـــزه مع جـــ***، سمعت أحدًا يناديني باسمي. استدرت، كان وايلد. آه! لكم تغير... كان يقول لي: "إذا عدت للظهور قبل أن أكتب مسرحيتي، لن يرى الناس في سوى المحكوم". وقد ظهر ثانية من دون مسرحية، وبما أن بعض الأبواب كانت قد أغلقت في وجهه، لم يعد يبحث عن العودة إلى أي مكان، كان يتسكع في الشوارع. كان بعض الأصدقاء قد حاولوا، في عدة مناسبات، إنقاذه، كانوا يبذلون جهدهم في ذلك، يصحبونه إلى إيطاليا... وكان وايلد يهرب بسرعة،

---

[1] - إن ممثلين عن عائلة وايلد وعدوا بأن يؤمنوا لوايلد وضعًا جيدًا جدًّا، إذا وافق على الالتزام ببعض الشروط، ومنها عدم العودة لرؤية اللورد ألفريد. لكنه لم يستطع، أو لم يرد أن يلتزم بها.

ويقع من جديد. من بين هؤلاء الذين بقوا مخلصين له أطول وقت، بعضهم طالما ردد لي أن "وايلد لم يكن يرى...". كنت منــزعجًا بعض الشيء، أعترف بذلك، لرؤيته في مكان يمكن أن يمر منه كل الناس. كان وايلد جالسًا إلى طاولة في شرفة أحد المقاهي. طلب لي ولــ جــ*** كأسين من الكوكتيل... كنت سأجلس أمامه، أي بحيث أدير ظهري للمارة، لكن وايلد تأثر من هذا التصرف الذي أعتقد أن سببه خجل عبثي (للأسف، لم يكن مخطئًا تمامًا)، قال وهو يشير إلى مقعد بجانبه:

– أوه، اجلس إذًا هنا، بالقرب مني، فأنا وحيد للغاية في الوقت الحاضر!".

كان وايلد ما يزال حسن المظهر، لكن قبعته لم تعد لامعة كالسابق، وكانت ياقته بالشكل نفسه، لكنها لم تكن بالنظافة ذاتها، وأكمام سترته الطويلة مفتقة قليلاً.

ثم استأنف: "عندما كنت في السابق ألتقي بــفيرلين، لم أكن أحمر خجلاً منه". قال ذلك في محاولة من الفخر. كنت غنيًّا، وفرحًا، ومفعمًا بالمجد، لكنني كنت أشعر أنني إذا شوهدت معه فذلك يشرفني، حتى عندما كان فيرلين ثملاً... "ثم، خشية أن يصيب جــ*** بالضجر، كما أعتقد، غير فجأة النبرة، وحاول أن يتحدث بفطنة ودعابة، فأصبح كئيبًا. تبقى ذكرياتي هنا مؤلمة بفظاعة. أخيرًا، نهضت وجــ***. أصر وايلد على دفع ثمن المشروبات. كدت أقول وداعًا عندما أخذني جانبًا، وقال بارتباك، بصوت خافت:

"اسمع، يجب أن تعلم... إنني تمامًا من دون مورد...".

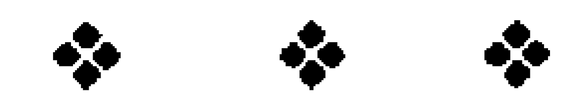
وبعد عدة أيام، وللمرة الأخيرة، رأيته من جديد. لن أذكر من حديثه

سوى عبارة واحدة. حدثني عن الضيق الذي يعيش فيه، وعن استحالة المتابعة، وحتى عن البدء بعمل ما. ذكرته بحزن عن الوعد الذي قطعه على نفسه بألا يظهر من جديد في باريس إلا والمسرحية منتهية، ثم أضفت:

" آه، لماذا غادرت بهذه السرعة برنوفال، حيث وعدت بالبقاء وقتًا طويلاً؟ ليس بوسعي أن أقول لك أنني ألومك، ولكن...".

قاطعني وايلد، وضع يده على يدي، ونظر إلي بنظرته الأشد ألمًا، ثم قال لي: " يجب ألا تلوموا شخصًا نكب".

مات وايلد في فندق صغير بائس في شارع "بوزار" (Arts–Beaux). سبعة أشخاص تابعوا الدفن، لم يتابع كلهم الموكب الجنائزي إلى آخر المطاف. على النعش، ورد وأكاليل، يحمل واحدًا منها فقط كتابة: كان إكليل صاحب الفندق، قرؤوا عليها: "إلى نزيلي".



أندريه جيد:

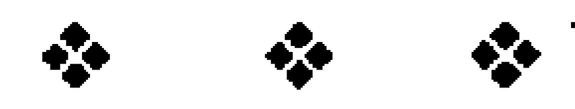
- ولد في باريس سنة 1869.
- نشر أوّل كتاب له، "دفاتر أندريه والتر"، وهو لم يكن قد تجاوز السنة الإحدى والعشرين من عمره.
- كان كثير التردّد على الحلقات الثقافية والصالونات الأدبية الباريسية التي التقى فيها أدباء ومثقفين عدّة، أمثال: "موريس باريس"، و"مالارميه"، و"أوسكار وايلد".
- على الرغم من أنه أصدر حتى عام 1909، بالإضافة إلى "دفاتر أندريه والتر"، ثلاث كتب أخرى: "ميثاق نرسيس" 1891، و"المحاولة العاطفية" 1893، و"رحلة أوريان" 1893، فإنّه لم ينل حظّه من الشهرة إلا بعد نشره كتاب ""الباب الضيّق" في ذلك العام.
- قام برحلات عدّة إلى دول أفريقية الشمالية، وكتب "رحلة إلى الكونغو" الذي عبّر فيه عن تنديده بالاستعمار.
- أسس "المجلة الفرنسية الجديدة" مع كتّاب آخرين، التي أصبحت من أهمّ المجلات الثقافية الفرنسية في القرن العشرين.
- حصل على شهادة الدكتوراه من جامعة أكسفورد، ثمّ على جائزة نوبل للآداب سنة 1950.
- من أكثر كتبه شهرة: "بالود" 1895، و"قوت الأرض" 1897، و"شاؤول" 1899، و"اللاأخلاقي" 1902، و"السمفونية الرعوية" 1918، و"دوستويفسكي" 1923، و"كوريدون" 1924، و"مزيفو النقود" 1925، و"لو لم تمت الحبّة" 1926.
- جُمعت محاضراته ومقالاته في هذا الكتاب: "ذرائع".
- توفي في 19 شباط 1951.

د. زبيدة القاضي:

- مواليد: دمشق.
- دكـــتوراه في الـــنقد الأدبي الفرنســـي ومذاهـــبه في القرنين التاسع عشر والعشرين، من جامعة ليون الثانية، عام 1992، عن أطروحة بعنوان: "النقد الأدبي عند أندريه جيد".
- عضو الهيئة التدريسية في كلية الآداب، قسم اللغة الفرنسية، بجامعة حلب.
- نشرت عدداً من الترجمات والدراسات في صحف ومجلات ثقافية عربية مختلفة، كما شاركت في ترجمة عدد من الكتب عن الفرنسية.

المحتــــوى

الصفحة



الطبعة الأولى / ٢٠٠٢

عدد الطبع ١٥٠٠ نسخة

دراسة أدبية

ذرائع

أفكار حول بعض النقاط في الأدب والأخلاق





سعر النسخة داخل القطر ١٣٥ ل.س

في الأقطار العربية ما يعادل